This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

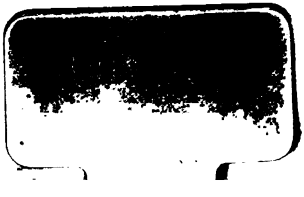
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

38.
157.



Beschreibung

der

in der

Königl. Kunstkammer

zu Berlin

vorhandenen

Kunst-Sammlung.

Von

Dr. F. Kugler,

Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Nebst einer Monogrammen-Tafel.

Berlin, 1838.

Verlag von Carl Heymann.

157.

Vorwort.

Die Kunstsammlung, welche die Königl. Kunstkammer in sich einschliefst, besteht aus verschiedenartigen, den Zeiten der christlichen Cultur angehörigen Arbeiten. Zu einem Ganzen vereinigen sich diese, sofern sie, vorherrschend, dem Boden desjenigen Kunstbetriebes entsprossen sind, in welchem die Kunst minder um ihrer selbständigen Bedeutung willen, als zur edelsten Gestaltung und Ausschmückung des feineren Bedürfnisses gepflegt wird. Sie beziehen sich demnach auf diejenigen technischen Elemente, in welchen Kunst und Handwerk einander berühren. Geräthe der mannigfachsten Art, für den Schmuck des öffentlichen (besonders des kirchlichen) wie des häuslichen Lebens gearbeitet, theils durch das verfeinerte Handwerk kunstreich ausgebildet, theils mit wirklichen Kunstwerken in gröfserem oder geringerem Reichthum versehen, — Kunstgegenstände, welche ursprünglich für die letztere Bestimmung gefertigt sind oder deren äufsere Be-

schaffenheit sich vorzugsweise in den Grenzen einer solchen Bestimmung hält, — diese sind es demnach, was den Kern der in Rede stehenden Sammlung ausmacht. Doch ist dabei nicht aufser Acht zu lassen, dafs in der angegebenen Beziehung die Grenze sowohl gegen das gewöhnliche Handwerk als gegen die vollendet freie Kunst nicht immer mit Sicherheit zu ziehen sein kann; dafs Manches von Gegenständen des Handwerkes, bei denen nicht sowohl die Form als vielmehr die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten die Hauptsache ist, Manches von selbständigen Kunstarbeiten, in deren technischer Behandlung allein ein näherer Zusammenhang mit dem entsprechenden Handwerke hervortritt, von dem Kreise dieser Anschauungen nicht ausgeschlossen werden darf. So umfafst denn die Kunstsammlung der Kunstkammer, nächst den wirklichen Prachtgeräthen, eine Reihe von plastischen und der zeichnenden Kunst angehörigen Arbeiten, Beides aber von vorherrschend kleinerer Dimension. Nur einige wenige gröfsere Werke reihen sich diesen, als besondre Ausnahmen, an.

Die Begründung dieser Sammlung gehört vorzugsweise in die zweite Hälfte des siebenzehnten und in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, in die Zeiten des grofsen Kurfürsten von Brandenburg, Friedrich Wilhelm, und seines Nachfolgers Friedrich III. (nachmaligen Königes Friedrich I.). Viele der vorzüglichsten Stücke unter den gegenwärtig noch vorhandenen sind in dieser Periode der Kunst-

kammer einverleibt worden; doch eröffnen dieselben, bis auf einzelne Ausnahmen, keinen sonderlich weiten Ueberblick über das Ganze der kunsthistorischen Entwickelung, indem sie zumeist in der genannten Periode selbst oder in der nächst vorangegangenen gefertigt sind. Was ihnen in historischer Beziehung mangelte, ist durch Ankäufe der neuesten Zeit, welche man der Gnade Sr. Majestät des jetzt regierenden Königes verdankt, auf die grofsartigste Weise ausgefüllt worden. Unter diesen ist als der wichtigste Ankauf der der Sammlungen Sr. Excellenz des Staats-Ministers und General-Postmeisters Herrn von Nagler anzuführen; für die Kunstkammer haben letztere eine grofse Anzahl vorzüglicher Schnitzwerke aus Elfenbein, den verschiedensten Epochen christlicher Cultur angehörig, den gröfsten Theil der merkwürdigen Holzschnitzwerke aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, mannigfach andre plastische Arbeiten, sämmtliche so äufserst seltne Email-Malereien des sechszehnten Jahrhunderts, sowie die Mehrzahl späterer Emaillen, die gröfsere Mehrzahl der kunstreichen Glasgeräthe, u. a. m. geliefert. Unter diesen Verhältnissen steht die genannte Sammlung gegenwärtig in einer Bedeutung für die Geschichte der Kunst und des Kunstbetriebes da, welche es schwer machen würde, ihr eine zweite Sammlung von ähnlicher Ausbreitung des Ganzen und ähnlicher Trefflichkeit des Einzelnen an die Seite zu stellen. Ihre Betrachtung gewährt durchweg

die wichtigsten Aufschlüsse über das Kunstleben der verschiedenen Epochen.

Aufser dieser Kunstsammlung schliefst die Kunstkammer noch einige andre Sammlungen in sich ein, auf welche indefs, da sie wesentlich verschiedene Zwecke haben, die folgende Beschreibung im Allgemeinen nicht näher eingehen durfte. Doch scheint es zweckmäfsig, dem Besucher der Kunstkammer durch einige kurze Notizen über dieselben wenigstens den Gesichtspunkt für die Zusammensetzung des Ganzen vorzulegen.

Die eine dieser Sammlungen wird als die „Abtheilung für Geschichte" bezeichnet; sie umfafst Gegenstände, deren Interesse nicht sowohl in ihrer besonderen Bildung, nicht in der Rücksicht auf das etwanige künstlerische Vermögen ihres Verfertigers als vielmehr darin beruht, dafs sie, was ihre ursprüngliche Bestimmung, ihren früheren Gebrauch anbetrifft, mit namhaften Erinnerungen an denkwürdige Zeiten und berühmte Personen, vornehmlich an das Königliche Herrscherhaus und das Vaterland, verknüpft sind. Auch unter ihnen finden sich die unschätzbarsten Stücke *). Einzelne

*) Den bedeutenderen Theil dieser Abtheilung für Geschichte hat der gegenwärtige Direktor der Kunstkammer, Hr. L. v. Ledebur, in dem von ihm herausgegebenen „Allgemeinen Archiv für die Geschichtskunde des Preufs. Staates", Bd. XII. S. 3—34 und 289—319 beschrieben, unter dem Titel: „Wanderung durch die Königl. Kunstkammer in Berlin mit besonderer Rücksicht auf Erinnerungen an das hohe Herrscherhaus."

derselben haben indefs zugleich eine kunsthistorische Bedeutung; da aber diese Sammlung von der „Abtheilung für Kunst" gegenwärtig nicht durchgehend (durch gesonderte Aufstellung) getrennt ist, so finden sich im Folgenden einige Gegenstände mit aufgeführt, die — im Fall einer solchen Trennung — vielleicht nicht zu der Kunstsammlung geschlagen werden dürften.

Eine andre Sammlung von höchster Wichtigkeit besteht aus Siegelabdrücken, welche von der früheren Zeit des Mittelalters bis in die Gegenwart hinabreichen und im Ganzen eine Anzahl von ungefähr 24,000 Stück umfassen. Die Bedeutung, welche diese Sammlung für strengere historische Forschungen hat, ist zu einleuchtend, als dafs es hierüber noch einer näheren Erläuterung bedürfte. Im Einzelnen gewinnen aber auch diese Arbeiten ein, mehr oder minder hervorstechendes, kunsthistorisches Interesse; vornehmlich für die dunkleren Epochen der Kunstgeschichte sind sie, als die sichersten Leitpunkte für die Feststellung des Entwickelungsganges der Kunst, von sehr eigenthümlichem Werthe. Es ist somit in der folgenden Beschreibung die Vereinigung dieser Sammlung mit der Abtheilung für Kunst in dem Einen Lokale der Kunstkammer benutzt und eine Reihe von Siegelabdrücken mit in den Kreis der Betrachtung gezogen worden.

Eine dritte, wiederum abweichende Sammlung wird durch die „Abtheilung für Völkerkunde" gebildet. Diese umfafst die mannigfachste Auswahl von Geräthen, Waffen, Klei-

dungsstücken u. dergl. m., welche den, aufserhalb der europäischen Civilisation stehenden Völkerschaften angehören. Der Zweck dieser Sammlung ist der: von der Cultur, der Sitte, vornehmlich von dem eigenthümlichen Stande der Kunstfertigkeit dieser verschiedenen Völkerschaften Kunde zu geben. Es liegt in der Natur der Sache, dafs sich hier wiederum einzelne Gegenstände vorfinden, an denen eine wirklich künstlerische Durchbildung, wenn auch die einer mehr oder minder untergeordneten Stufe, bemerklich wird; da diese ganze Sammlung aber nicht in den Entwickelungsgang der europäisch-christlichen Kunst eingreift, so ist sie im Folgenden gänzlich unberührt geblieben. Hier mögen, als vorzüglich interessant für die künstlerischen Verhältnisse, nur einige Punkte dieser Abtheilung hervorgehoben werden. So ist z. B. an plastischen Arbeiten hindostanischer Kunst, in Stein, Elfenbein, Bronze, welche jene wundersamen Gestalten der indischen Mythe mit ihren vielen Armen, ihren weichlich-schwülstigen Formen, ihren phantastischen Geberden vorstellen, eine bedeutende Anzahl vorhanden. Anziehender sind einige indische Malereien, unter ihnen ein grofses Bild, auf welchem man einen Fürsten mit seinem Hofstaate vorgestellt sieht; drei andre, auf denen Jungfrauen im Bade sich ergötzen und von Jägern belauscht werden, u. s. w. Vorzüglich zahlreich sind die Arbeiten chinesischer Kunst: grofse und kleine Statuetten, von Speckstein und andrem Material, alle in dem wunderlichen, fast sentimenta-

len Charakter, der dem chinesischen Wesen eigen ist; einige naturgemäfs bemalt und an Kopf und Händen beweglich. Eine grofse Menge chinesischer Malereien gröfserer und kleinerer Dimension, zum Theil, und besonders die naturhistorischen Darstellungen, mit ungemeiner Zierlichkeit ausgeführt. Zierlichst durchbrochene chinesische Elfenbeinarbeiten, unter denen einzelne mit dem gröfsten Raffinement des Kunsthandwerkes ausgeführt sind; kostbare Stickereien; mannigfaches Geräth, besonders merkwürdige Bronzegefäfse von fabelhaften Formen (wohl zu Tempel-Räucherungen bestimmt) u. dergl. m. Von reiner Schönheit und dem wohlthuendsten Eindruck auf das Auge des Beschauers sind einige Metall-Gefäfse arabischer und persischer Kunst; sie sind sämmtlich reich ornamentirt, zum Theil mit niellirten Verzierungen auf silbernem Grunde, zum Theil mit in Bronze eingelegtem Silber; hier zeigen sich die schönsten Bandverschlingungen, das zierlichste Blattwerk, wie diese Gegenstände der Kunst der genannten Nationen so besonders eigenthümlich sind. Von australischen Völkerschaften sieht man kunstreiche Federarbeiten, Webereien, Flechtwerke, mannigfaches Waffengeräth, etc.; Vieles von alten und neuen Arbeiten der Bewohner Mexico's, u. s. w., u. s. w. —

Die Vereinigung dieser heterogenen Sammlungen zu dem Einen Ganzen der „Kunstkammer", welche gegenwärtig noch Statt findet, erklärt sich durch die Geschichte dieses Insti-

tuts *). Schon oben ist der Periode der Begründung desselben, in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, gedacht worden. Dies Jahrhundert war es, in welchem überhaupt zuerst Sammlungen von gröfserer Bedeutsamkeit und weiterem Umfange angelegt wurden; aber ohne einen tieferen, wissenschaftlichen Plan ging man hiebei vorzugsweise darauf aus, alles Merkwürdige, Interessante, die Neugier und das Nachdenken Fesselnde, soviel man dessen habhaft werden konnte, — Erzeugnisse der Natur nicht minder wie Arbeiten menschlicher Hand, — auf einem und demselben Schauplatze zusammenzustellen. So war auch die Kunst- oder „Raritäten"-Kammer von Berlin aus den verschiedensten Gegenständen: Prachtgeräthen, Curiositäten, Antiken, Münzen, Naturalien, ethnographischen Merkwürdigkeiten, mathematischen und physikalischen Instrumenten u. dergl. m. zusammengesetzt. Erst in neuerer Zeit, bei dem mehr anwachsenden Reichthume der einzelnen Abtheilungen, bei dem gesteigerten Bedürfnisse nach wissenschaftlicher Behandlung, ist die wirkliche Trennung des den verschiedenen Disciplinen Angehörigen erfolgt.

*) Vergl. „Geschichte der Königl. Kunstkammer in Berlin, von L. v. Ledebur. Berlin 1831." (Aus dem Allg. Archiv für die Geschichtsk. des Pr. Staates besonders abgedruckt.); — und über die früheren Kunstkammern im Allgemeinen: „Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, von Dr. G. Klemm. Zerbst 1837."

Nachdem zunächst die genannten Instrumente, sodann die Naturalien-Sammlung, als das zumeist Abweichende, ausgeschieden waren, erfolgte Aehnliches bei der Errichtung des neuen Museums, indem auch verschiedene Fächer der Kunstgegenstände an dessen verschiedene Abtheilungen übergingen und das, was in der Kunstkammer zurückblieb, dem umfassenden Institute des Museums untergeordnet wurde.

Die Kunstkammer ist demnach, trotz der so aufserordentlichen neueren Bereicherungen ihrer einzelnen Abtheilungen, in dem Ganzen ihrer gegenwärtigen Zusammensetzung noch immer als ein Rest ihrer ursprünglichen Beschaffenheit zu betrachten. Wenn dies nun allerdings kein Hindernifs sein kann, die einzelnen Abtheilungen der Kunstkammer in ihrer selbständigen Bedeutsamkeit aufzufassen, so dürfte es für den vorliegenden Fall — in Rücksicht auf die „Abtheilung für Kunst" — gleichwohl nicht zu übersehen sein, dafs einige der von ihr getrennten und in das Lokal des Museums übergegangenen Kunstfächer, ihrer wesentlichen Bedeutung nach, ebendemselben Kreise des Kunstbetriebes angehören und bei einer Gesammt-Anschauung des letzteren nicht übergangen werden dürfen. Dies sind vornehmlich die, in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Museums aufgestellten Majoliken und Glasmalereien. Beide Fächer gehören, wie es oben in Rücksicht auf die Kunstsammlung der Kunstkammer ausgesprochen wurde, denjenigen Elementen des Kunstbetriebes an, wo Handwerk

und Kunst einander berühren. Beide stehen aufserdem zu andren, auf der Kunstkammer vorhandenen Arbeiten in nächster verwandtschaftlicher Beziehung: die Majoliken zu den Emaillen des sechszehnten Jahrhunderts, die Glasmalereien zu der Sammlung bemalter Glasgefäfse, von welchen die folgende Beschreibung nähere Nachricht geben wird. Aufser den Majoliken und Glasmalereien sind sodann ein Paar einzelne, in denselben Räumen des Museums aufgestellte Werke zu nennen, die nicht minder der Richtung der in der Kunstkammer bewahrten Sammlung angehören. Das eine von ihnen ist eine mit Schnitzwerken verzierte hölzerne Truhe *), eine italienische Arbeit, welche für die Art und Weise italienischer Prachtgeräthe ein merkwürdiges Beispiel gewährt und mit den in der Kunstkammer vorhandenen deutschen „Kunstschränken" interessante Vergleichungspunkte darbietet; das andre ist ein geschliffenes, dem Valerio Vicentino zugeschriebenes Krystall-Gefäfs **), welches den ähnlichen Arbeiten der Kunstkammer angereiht werden mufs. Beide Stücke finden zugleich in anderweitigen, der italienischen Plastik angehörigen Arbeiten, die sich auf der Kunstkammer

*) Verzeichnifs von Werken der della Robbia, Majolica, Glasmalereien u. s. w., welche in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin aufgestellt sind, von F. Tieck. Berlin, 1835; S. 9, O.

**) Ebendaselbst, S. 87. — Vergl. unten S. 127, Anm.

befinden, mannigfache Berührungspunkte. — Auch verschiedene der, im Antiquarium des Museums aufbewahrten Gegenstände, — mittelalterliche Schnitzwerke in Elfenbein *), moderne Gemmen und in Krystall geschliffene Darstellungen, — fallen demselben Kreise des modernen Kunstbetriebes anheim.

Was nunmehr die Abfassung der folgenden Beschreibung anbetrifft, so hat der Verfasser das Ganze der Sammlung vorzugsweise aus dem Gesichtspunkte der kunsthistorischen Entwickelung betrachtet **). Die Haupteintheilung folgt den vorzüglichsten Stadien dieser Entwickelung, wie sich dieselben durch die Eigenthümlichkeiten des vorhandenen Vorrathes bestimmen; in den Unter-Abtheilungen sind sodann die verschiedenen Kunst-Fächer, soviel es möglich war, auseinandergehalten. Der Verfasser gesteht, dafs diese Anordnung (wie eine jede synchronistische Behandlung) ihre Schwierigkeiten hat, dafs die Abschnitte zwischen der einen und der andern geschichtlichen Periode nicht immer mit Genauigkeit festzustellen sind, und dafs es für eine nur äufserliche Uebersicht des grofsen Vorrathes gewifs günstiger gewesen wäre, die verschiedenen Fächer, von den

*) S. das in der Anmerkung zu S. 6 u. 7. besprochene Schnitzwerk.

**) Was hierüber im Allgemeinen zu sagen sein würde, findet sich bereits in dem Vorworte zum ersten Theil (der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums) angedeutet.

frühsten Entwickelungszeiten bis auf die neusten Leistungen herab, gänzlich gesondert zu betrachten. Gleichwohl scheint die befolgte Anordnung Vortheile darzubieten, welche die genannten Mängel bei weitem überwiegen; denn durch die Zusammenstellung dessen, was der Zeit nach gleichartig ist, wird sich eben das Wesentliche, — der innere Charakter, die Sinnes- und Gefühlsweise der einzelnen Perioden, — ungleich deutlicher erkennen lassen, als es bei andrer Betrachtungsweise möglich ist. Für die angeregten Mifsstände hofft der Verfasser durch die angehängten, nach dem Material und der Beschaffenheit der Gegenstände angeordneten Register zu entschädigen.

Da der Verf. sonach nicht die Absicht hatte, ein Verzeichnifs des betreffenden Theiles der Kunstkammer zu liefern, so konnte es auch nicht in seinem Plane liegen, alles Einzelne namhaft zu machen. Verschiedene, zum Theil zahlreich besetzte Fächer, deren Ausdehnung ebenso wie ihre Beschaffenheit, für die Periode, der sie angehören, bezeichnend ist, waren mit verhältnifsmäfsig kurzen Worten zu charakterisiren; bei manchen schien sogar die blofse Andeutung ihres Vorhandenseins genügend. Je bedeutender indefs das künstlerische Element in den einzelnen Werken hervortrat, um so mehr war eine ausführliche Darstellung ihrer Eigenthümlichkeit nothwendig, auch wenn sie äufserlich von untergeordnetem Werthe scheinen mochten. So sind namentlich auch Abgüsse plastischer Werke, die, zum gröfseren

Theile wenigstens, nicht als die Originale gelten können, mit aufgeführt, in einzelnen Fällen einer speciellen Untersuchung gewürdigt worden. Diese bestehen sowohl in Bronze-Abgüssen (indem der Fall nicht selten ist, daſs mehrfach vorhandene Exemplare auf Eine, wiederholt benutzte Form zurückdeuten), als vornehmlich in Blei-Abgüssen; in dem letzteren Material wurden in früherer Zeit gewöhnlich verschiedene Abgüsse genommen, und sie sind häufig, bei dem Untergange der Originale, von groſser Wichtigkeit für die Kenntniſs der betreffenden Kunstzweige. Unter diesen Umständen durfte der Verfasser auch keinen Anstand nehmen, einige wenige vorhandene Gyps-Abgüsse plastischer Arbeiten an der nöthigen Stelle einzureihen, indem sie den Kreis der Anschauungen auf belehrende Weise erweitern halfen. Im Gegentheil scheint es ebenso wünschenswerth wie leicht ausführbar, daſs mit der in Rede stehenden Sammlung zugleich eine möglichst vollständige Sammlung von entsprechenden Gyps-Abgüssen eingerichtet werden möchte; hiedurch würde man alles Vorzüglichste, alles historisch Wichtige, was an andern Orten vorhanden ist, in vollkommen getreuer Nachbildung vereinigen und eine so umfassende Uebersicht für ein ganzes Fach der Geschichte der Kunst gewinnen können, wie solche, in andrer Beziehung, allein durch die Kupferstichsammlungen dargeboten wird. Den Kunstwerken des classischen Alterthums ist diese Gunst schon häufig genug zugewandt worden; für Werke

des Mittelalters und der neueren Zeit würde sie gewifs von nicht minder erfreulichem Erfolge sein.

Der Verfasser hat den eben besprochenen Punkt mit Absicht hervorgehoben, indem ihm, bei der Abfassung der nachfolgenden Beschreibung, bei der historischen Anordnung des reichen Vorrathes, bei dem Wunsche, die einzelnen Werke auf bestimmte Zeiten und Lokale, auf namhafte Meister und Schulen zurückzuführen, die eigenthümlichen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit in ihrer vollen Ausdehnung gegenüber getreten sind. In der That gehören die Kunstfächer, aus denen die Sammlung der Kunstkammer besteht, zu den, noch am wenigsten aufgeklärten Theilen der Kunstgeschichte; die literarischen Zeugnisse über dieselben sind gering, zumeist in unersprieslicher Allgemeinheit gehalten; die Arbeiten selbst sind selten mit dem Namen oder der Chiffre des Meisters und mit der Jahrzahl versehen; die vorhandenen Chiffren sind grofsen Theils unbekannt*). Der Styl, die Behandlungsweise, die besondre Richtung des Gedankens waren es, was in den meisten Fällen — in Analogie mit andren Fächern der Kunst — allein zu einer mehr oder minder genauen Feststellung des Einzelnen hin-

*) Diejenigen Monogramme und Künstlerzeichen, die sich in der neuen Ausgabe von Brulliots' Monogrammen-Lexicon gar nicht oder nicht in gleicher Form vorfinden, sind auf der angehängten Monogrammen-Tafe mitgetheilt.

führen konnte. Mehrfach auch kam es darauf an, vorhandene Traditionen über den besondern Ursprung dieses oder jenes Werkes zu prüfen; — zumeist aber haben sich dieselben, einer solchen Prüfung gegenüber, als wenig haltbar ausgewiesen und somit auch von ihrer Seite für das Dunkel, welches über diesen Fächern ruht, ein Zeugnifs abgegeben. Bei vielen Werken darf es vorausgesetzt werden, dafs sie einer nachahmenden Kunst angehören, dafs zu ihrer Herstellung vorzüglich die Kupferstiche und Holzschnitte namhafter Meister, mehr oder minder frei, nachgebildet sind. Bei verschiedenen ist es geglückt, den vorhandenen Bezug auf Originale der Art nachzuweisen.

Bei alledem aber hofft der Verfasser, dafs seine Arbeit nicht als überflüssig betrachtet werden wird. Sie dürfte eines Theils — wozu sie zunächst bestimmt ist — Gelegenheit geben, eine der merkwürdigsten Sammlungen ihrer Art mehr, als es bisher geschehen ist, in gebührendem Maafse zu würdigen und eine genauere Bekanntschaft mit den Schätzen derselben zu vermitteln; andern Theils dürfte sie, nach den Bestimmungen, welche der Verfasser dem Einzelnen zu geben im Stande war, der neueren Kunstgeschichte ein nicht unwichtiges Material zuführen, auch manche nicht unwesentliche Lücke derselben, wenigstens theilweise, auszufüllen geeignet sein. Eine vorzügliche Unterstützung in dieser Arbeit ward dem Verfasser durch mannigfache gütige Mittheilung von Seiten des gegenwärtigen Direktors der Kunstkammer, Herrn L. von Le-

debur, — namentlich durch die Erlaubnifs zur Einsicht in die von ihm verfafsten (gegenwärtig bis auf die Erwerbung der v. Nagler'schen Sammlung hinabgeführten) Kataloge zu Theil, welche letzteren durch ihre reiche allgemeinhistorische Grundlage vielfache Belehrung darboten. Indem der Verfasser sich hiebei verpflichtet sieht, dem Direktor der Kunstkammer für diese Förderung seinen Dank zu sagen, mufs er jedoch zugleich bemerken, dafs letzterer nicht ebenfalls die sämmtlichen, in der folgenden Beschreibung enthaltenen kunsthistorischen Ansichten vor dem Publikum zu vertreten habe. Der Verfasser ist in diesen nur der Ueberzeugung gefolgt, welche er sich durch eigne Studien erworben hat; ob dieselben einen weiteren Beifall und Bestätigung finden werden, mufs er für jetzt dahingestellt sein lassen. —

In Bezug auf die äufsere Einrichtung der Beschreibung ist endlich noch zu bemerken, dafs es, da die sämmtlichen Werke der Sammlung gegenwärtig noch nicht mit durchlaufenden Nummern versehen sind, dem Verf. zweckmäfsig geschienen hat, die namhaft gemachten Arbeiten durch fortlaufende Nummern, am Rande der Seiten, zu bezeichnen. Diese Bezeichnungen dienen indefs lediglich nur zum bequemeren Handgebrauche des Buches. Aus gleicher Rücksicht sind die, schon genannten Register ausgearbeitet.

Dem Inhalts-Verzeichnifs ist (ebenso, wie in der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Museums) eine Uebersicht der vorzüglichst in-

teressanten Gegenstände beigefügt, um auch hier den in seiner Zeit beschränkten Besucher in der Kürze auf das Wichtigste der Sammlung aufmerksam zu machen.

Nachträglich sind hier einige Berichtigungen und Zusätze der Beachtung des Lesers zu empfehlen: —

S. 20, Z. 1 u. 2, lies: „aus dem Archive des Klosters Marienfeld im Kreise Wiedenbrück" etc.

S. 21, Z. 25, lies: „Siegel" statt „Wappen."

S. 33, No. 59. Die unter dieser Nummer angeführte kleine Elfenbeingruppe, deren Formation schon an sich auf eine ganz besondre Bestimmung hindeutet, ist ohne Zweifel eine Schachfigur (der König des Schachspieles). In den skandinavischen Gegenden hat man mehrfach rohe Arbeiten von ähnlicher Art, neuerlich auch einige vollständige Spiele gefunden, wodurch diese Erklärung eine genügende Begründung zu erhalten scheint. Vergl. hierüber den „Leitfaden zur Nordischen Alterthumskunde, heraus„gegeben von der Königl. Gesellsch. für Nordische „Alterthk., Kopenhagen, 1837," S. 66 ff., und die dort mitgetheilten Abbildungen. (Letztere deuten, ihrem Style nach, sogar ziemlich auf dieselbe Zeit hin, wie das in Rede stehende Werk.) Das in der Anmerkung zu S. 34 genannte Stück dürfte demgemäfs als der König des Gegenspieles zu betrachten sein. Die Gröfse dieser Stücke kann übrigens nicht als Gegenbeweis gelten, da die älteren Schachbretter oft eine bedeutend gröfsere Dimension hatten, als die heutigen; so werden sie z. B. in den Handschrift-Bildern des dreizehnten Jahrhunderts als auf der Erde

liegend und die beiden Spieler zu den Seiten daneben sitzend dargestellt.

S. 34, No. 60. Auch diese beiden Stücke werden, in Rücksicht auf ihre Analogie mit dem vorigen, am Besten als Schachfiguren zu erklären sein. Der Bischof bezeichnet in den älteren Schachspielen diejenige Figur, welche man gegenwärtig als Läufer benennt.

S. 149, No. 245. Aufser der Namens-Chiffre auf den Malereien des Leuchters findet sich an der Unterseite seines Fufses noch die vollständige Inschrift: „*Laudin Emaillieur a Limoges. I. L.*"

S. 156, No. 260. Die Jahrzahl dieses Portraitmedaillons, sehr klein unter dem Abschnitt der Gestalt eingeritzt, heifst nicht 1556, sondern 1536, so dafs das Stück noch den früheren Arbeiten derselben Gattung zugezählt werden mufs. Auch scheint neben der Jahresbezeichnung eine Namens-Chiffre, die einem B ähnlich sieht, eingeritzt zu sein.

Berlin, im Juli 1838.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichnifs.

Nebst einer Uebersicht der vorzüglichst interessanten Gegenstände.

(Letztere nach den Rand-Nummern des Textes bezeichnet.)

I. Werke des früheren Mittelalters, vom 9. bis 13. Jahrhundert.

1. **Schnitzwerke.** S. 1.

   Das Jagdhorn von Elfenbein, der karolingischen Periode angehörig: no. 1.

   Das byzantinische Relief der vierzig Heiligen: no. 2.

   Das Jagdhorn: no. 11, b.

2. **Email-Malereien.** S. 14.

II. Werke des späteren Mittelalters, vom 13. bis 15. Jahrhundert.

1. **Wachssiegel dieser Periode, nebst einigen aus früherer und späterer Zeit.** S. 18.

   Besonders interessant: no. 25; 33; 40; 41; 44; 55.

2. Schnitzwerke und einige andre Arbeiten germanischen Styles. S. 33.

Das Altärchen von Elfenbein mit der Statuette der Madonna: no. 67.

Das Elfenbein-Relief mit dem Bilde der Minne: no. 71.

Der Original-Rifs der Façade des Kölner Doms: no. 81.

3. Werke des 15. Jahrhunderts, zumeist Metallarbeiten. S. 50.

Die kirchlichen Prachtgeräthe von Silber (Monstranz-förmige Gefäfse und Monile): no. 83; 84; 85.

III. Alterthümliche Arbeiten späterer Zeit. S. 58.

Das sogenannte Maximilianskreuz, aus Holz geschnitzt: no. 93.

IV. Werke deutscher Kunst aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. S. 65.

2. Geschnitzte Portrait-Darstellungen, zumeist Medaillons. S. 72.

Höchst merkwürdige Arbeiten, besonders: no. 107 (Dürer'sches Original); 110; 112; 115—119; 122—127; 129; 130. — no. 141 (Büste).

3. Kleine plastische Arbeiten freier Composition. S. 94.

Die Holz-Statuetten: no. 142; 143.
Das Bronze-Relief von Peter Vischer: no. 163.
Die (in der Siegel-Sammlung befindlichen) Wachssiegel des Kardinales Albert von Brandenburg: no. 165; 166.
Das Hautrelief aus Alabaster von Peter Flötner: no. 167.

4. Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten. S. 116.

Die Miniatur-Bildnisse: no. 174.

V. Italienische Arbeiten des 15. bis 17 Jahrhunderts, zumeist plastische Gegenstände. S. 120.

Mehrere Bronze-Reliefs, z. B.: no. 180; 181; 184 u. s. w.

VI. Email-Malereien des 16. Jahrhunderts. — Schule von Limoges. S. 132.

Fast durchweg höchst merkwürdige Arbeiten. Besonders hervorzuheben sind:
Die älteren Stücke: no. 211; 214.
Die Arbeiten von Jean Court: no. 226; 228.
Die Arbeiten von Pierre Rexmon: no. 229; 230, u. a.
Die Arbeiten eines unbekannten Email-Malers, I. P.: n. 236; 237. — U. a. m.

VII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 16. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkung. Portrait-Medaillons. S. 154.

2. Arbeiten, welche zumeist dem Bereiche der Goldschmiedekunst angehören. S. 158.

Die silbernen Tafel-Aufsätze: no. 270; 271; 285.

3. Kunstschränke und ähnliche Gegenstände. S. 173.

Die Kunstschränke: no. 288; 289; 291; 292. Letzterer, der sogenannte „Pommersche Kunstschrank", ist der merkwürdigste. Unter den Werken, welche derselbe einschliefst, ist besonders hervorzuheben das Brettspiel: n. 292, m.; etc.

4. Prachtgeräthe mit Schnitzwerken aus Elfenbein. S. 205.

Die Pokale und Krüge: no. 298; 299; 303; 309.

Die Schüsseln und Giefskannen: no. 313—316.

Die Tischplatte: no. 317.

5. Plastische Arbeiten freier Composition aus verschiedenem Material. S. 217.

Die Elfenbein-Statuetten: no. 322; 323; 326; 327.

Die Holzreliefs: no. 340; 342.

6. Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten. S. 235.

Die Miniatur-Portraits von A. Cooper: n. 366.

VIII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 17. bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkung. Kunstschränke. S. 238.

2. Plastische Werke und Geräthe aus verschiedenem Material. S. 242.

Unter den Arbeiten von Gottfried Leygebe die in Eisen geschnittene Gruppe: no. 386.

Die Elfenbein-Gruppe von Leonhard Kern: no. 400.

Die Stockknöpfe von Elfenbein mit Gruppen von Kinderfiguren: no. 409; 410.

Die Elfenbein-Büste: no. 426.

Mehreres unter den Kunstdrechseleien, z. B.: no. 429.

Mehreres von den Bernstein-Geräthen: no. 436.

Die architektonischen Modelle: no. 448.

3. Glasgeräthe, zum Theil mit eingebrannten Malereien. S. 272.

Die von Joh. Schaper gemalten Gläser, namentlich: no. 455.

Mehreres unter den Rubingläsern: no. 462.

Mehreres unter den venetianischen Milchgläsern: no. 463.

Mehreres unter den Millefiori: no. 464.

4. Anderweitige, der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten. Emaillen, Miniaturen, etc. S. 277.

Der Stahlspiegel von J. Wechter: no. 466.

Mehrere der in Email gemälten Portraits, besonders das von M. de Meytens: no. 477.

IX. Werke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. S. 284.

Die in Thon modellirten Reliefs von J. Eckstein: no. 484; 485.

X. Werke der neuesten Zeit. S. 287.

Die Prachtgeräthe aus Elfenbein von L. W. Schulz: no. 495.

Das von A. Böhm geschliffene Glasgefäfs: no. 496.

Anhang. S. 291.

Verzeichnisse. S. 301.

I. Werke des früheren Mittelalters, vom 9. bis 13. Jahrhundert.

1. Schnitzwerke.

Wir beginnen die Uebersicht der ältesten Schnitzwerke mit den Reliefdarstellungen, welche den Schmuck 1.
eines elfenbeinernen Jagdhorns von nicht unbedeutender Gröfse bilden*), und welche, zwar beträchtlich roh ausgeführt, doch noch mit Entschiedenheit den Styl der antiken Kunst, als ein Beispiel von dessen letzten Nachklängen, erkennen lassen. Das Jagdhorn ist rings mit flachen Reliefbildungen umgeben. Zuoberst, am Trichter, sind es mehrfache Ornamentstreifen, — zuunterst, am Mundstücke, nur deren zwei; dazwischen befinden sich, in drei Abtheilungen, welche ebenfalls durch Ornamentstreifen gesondert werden, die Darstellungen verschiedener Jagden auf Löwen, Bären, Hirsche u. s. w. Die Ornamentstreifen sind, was ihren Styl und die eigenthümliche Ungenauigkeit der Ausführung anbetrifft, ganz denjenigen Ornamenten verwandt, welche die Verzierung von Manuscripten der karolingischen Periode zu

*) Die Sehne des flachen Bogens, welchen die Figur des Horns beschreibt, mifst 1 Fufs 5½ Zoll; der äufsere Bogen 1 F. 8 Z.

bilden pflegen. Die in den Jagdscenen vorkommenden Thiere sind nicht, wie dies erst in den späteren Arbeiten des eilften bis dreizehnten Jahrhunderts gefunden wird, arabeskenhaft stylisirt, sondern in freier Nachahmung der Naturformen, im Einzelnen nicht ganz unglücklich, gebildet; ebenso sind auch die Bäume und Pflanzen in diesen Darstellungen ohne Stylisirung. Vornehmlich aber dienen die menschlichen Figuren dazu, die Kunstperiode, welcher diese Arbeit angehört, mit gröfserer Bestimmtheit zu bezeichnen. Deuten sie bereits in ihrer äufseren Erscheinung, in den kurzen Röcken, in dem kleinen runden Schilde, welchen der eine der Jäger führt, auf die bildnerischen Eigenthümlichkeiten der karolingischen Periode, so ist dies noch ungleich mehr in den mannigfachen, der Antike entsprechenden Motiven und Geberden der Fall; einzelne Bewegungen vornehmlich athmen, was die Grund-Intention anbetrifft, noch ganz den schönen Adel, die freie Gemessenheit der classischen Kunst. Die Ausführung ist zwar, wie bereits bemerkt, ungemein roh, aber nirgend verzwickt, nirgend auf jene manierirte Bildungsweise der speziell neugriechischen Kunst, welche von Byzanz aus auch gar bald im Occident Eingang fand, hindeutend, vielmehr immer noch ein natürliches Gefühl bekundend. — Es ist bekannt, und seit den Forschungen des Herrn von Rumohr mannigfach durch sichere Beispiele bestätigt, wie die Werke der karolingischen Periode das letzte Aufleuchten der untergehenden antiken Kunst bilden, und wie die Kaiser des karolingischen Stammes für ein Uebersiedeln der letzten Reste classisch italienischer Kunstübung nach dem Norden wirksam gewesen sind. Dieser Periode, d. h. dem neunten Jahrhundert, haben wir demnach auch die in Rede stehende Arbeit (deren Sculpturen übrigens in nächstem Verhältnifs zu den mehrfach vorhandenen consularischen Diptychen stehen) als ein seltnes Beispiel anzureihen. Schon als ein Werk des zehnten Jahrhun-

derts dürften wir dieselbe nicht betrachten können, sofern in den, zwar höchst seltenen Arbeiten dieser dunklen Zwischenzeit, den antikisirenden Motiven (was wenigstens die Bildung und Haltung des Körpers anbetrifft) bereits jene speciell byzantinische Manier beigemischt zu sein pflegt. Noch weniger können wir das Horn einer spätern Epoche zuschreiben. Zwar macht sich um den Schluſs des zwölften Jahrhunderts wiederum eine Aufnahme classischer Motive bemerklich, die aber eines Theils mit feinerer Behandlung des Details verbunden ist, andern Theils die strengere, mehr oder minder manierirte Stylistik der zwischenliegenden Jahrhunderte nicht verläugnen kann. An die Zeit um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts endlich können wir gar nicht denken, indem die dort beginnende Nachahmung der Antike wiederum von gänzlich verschiedener Grundlage ausgeht, und alles Beiwerk des in Rede stehenden Reliefs unbedingt auf das frühste Mittelalter zurückdeutet*).

Im Gegensatz gegen diese, der karolingischen Pe- 2.
riode und unstreitig der occidentalischen Kunst angehörige Arbeit ist ein höchst merkwürdiges Hautrelief von Elfenbein (7 Zoll hoch und 5 breit) anzuführen, welches durch Styl und Inschriften als das Werk eines

*) Beiläufig mag hier noch ein zweites, gröfseres Jagdhorn, welches sich ebenfalls in der Sammlung der Kunstkammer befindet, welches aber unzweifelhaft orientalischen Ursprunges ist, erwähnt werden. Der äufsere Bogen desselben mifst 2 Fufs 3 Zoll, die Sehne des innern Bogens 1 Fufs 11 Zoll. An seinem mittleren Theile glatt, ist dasselbe oben und unten mit reichem Arabeskenwerk umgeben, Blätterornamenten mit phantastisch hineinverschlungenen Thieren, Menschenköpfen und dergl., welche ganz in dem etwas strengen alt-arabischen Style gehalten sind. Auch fehlt es nicht an kunstreich verschlungenen Umschriften, welche ebenfalls den Charakteren alterthümlich arabischer Inschriften entsprechend sind. Vielleicht ist das Horn aus den Kreuzzügen in den Occident herüber geführt.

neugriechischen Künstlers bestimmt wird. Oberwärts auf dieser Tafel sieht man den Erlöser auf zierlichem Throne sitzen, in Gewandung und Geberde den so häufig vorkommenden byzantinischen Darstellungen desselben Gegenstandes entsprechend. In der linken Hand hält er das Buch, der rechte Arm, welcher segnend erhoben war, ist abgebrochen. Zu seinen Seiten sind Engelschaaren, welche sich knieend vor ihm neigen und die Hände, mit Gewändern verhüllt (nach der alterthümlichen Sitte der Flehenden), gegen ihn erheben. Nur die vordersten der Engelfiguren sind ganz ausgearbeitet; die hinteren sind nur durch die Bezeichnung der Köpfe angedeutet. Auf der untern Hälfte der Tafel befindet sich eine grofse Schaar von Männern, ihrer vierzig, in vier Reihen übereinander und so geordnet, dafs nur die unterste Reihe ganz (im Hautrelief) dargestellt ist, die drei oberen Reihen aber nur bis etwa zur Brust herab sichtbar werden. Es sind theils ältere Männer, theils Jünglinge. Der Oberkörper ist bei allen entblöfst; um die Lenden tragen einige einen Schurz, andere eine Art weiter Hosen. Fast alle sind, was ihre Bewegung anbetrifft, so dargestellt, als ob sie um Gnade und Erbarmen flehen, theils mit erhobenen Augen und Händen, theils mit gesenktem Haupt und die Hände vor der Brust ringend. Oberwärts über diesen Figuren, sie von dem Raume des Himmels absondernd, zieht sich der Horizont der Erde, in flacherem Relief dargestellt, hin. Eine über ihnen befindliche griechische Inschrift, in eigenthümlichen Uncialen geschrieben, bezeichnet sie als die „vierzig Heiligen" (οἱ ἅγιοι τεσσαράκοντα), eine Schaar orientalischer Christen, welche sich bei den Christenverfolgungen, nach gemeinsam gefafstem Beschlusse, dem Märtyrertode hingaben. Oberhalb dieser Schaar, zur rechten Seite, ist noch ein zierlich byzantinisches, durchbrochen gearbeitetes Kirchengebäude, mit einer Kuppel in der Mitte und einer rö-

mischen, durch ein gerades Gebälk bedeckten Säulenstellung, aufserdem mit rundbogigen Fenstern und Portalen, angebracht. Es ruht auf dem irdischen Horizonte, erhebt sich aber in den himmlischen Raum und deutet vermuthlich auf das himmlische Jerusalem. — Die Ausführung der ganzen Arbeit ist ungemein fein und sauber, wie nur die neugriechische Kunst in der frühern Zeit des Mittelalters, da sonst überall die Technik höchst mangelhaft erscheint, dergleichen zu leisten im Stande war. Rücksichtlich des Styles zeigt sich das eigenthümliche Element byzantinischer Kunst zunächst nur in der gröfseren Länge der Gestalten (namentlich der Beine, dagegen die Arme durchweg zu kurz sind), in der Unsicherheit ihrer Stellung, vornehmlich aber in der manierirten Bildung der Beine, indem nemlich die Gelenke scharf und dürr gehalten sind, während die Waden übertrieben hervorquellen; sodann auch in dem etwas starren Ausdruck der freilich sehr kleinen Köpfe und in der Behandlung der Gewandung, obgleich letztere noch fast nichts von jener Ausartung zeigt, worin sich später die byzantinische Kunst so wohl gefällt. Trotz dieser weniger anziehenden Eigenthümlichkeiten bewahrt die Arbeit jedoch höchst merkwürdige Vorzüge: es weht eine Frische, eine Innigkeit des Gefühls durch dieselbe hin, es zeigt sich (mit Ausnahme der eben gerügten schlechten Bildung der Beine) ein so freier, so glücklicher Formensinn, wie beides in der That nur höchst selten in den Werken neugriechischer Künstler gefunden wird. Vornehmlich gilt dies von den Gestalten der vierzig Heiligen, deren Oberkörper durchweg eben so zart, wie edel und fast vollkommen naturgemäfs gebildet sind, und deren flehende Bewegungen eine tiefe innere Empfindung bezeugen. Noch anziehender sind die abweichenden Bewegungen einiger einzelnen Figuren. So macht sich z. B. im Vordergrunde die Gruppe eines älteren Mannes, der einen ohnmächtigen Jüngling

in seinen Armen hält, sehr trefflich; ebenso, etwas höher, die Gruppe zweier jungen Männer, die einander umfassen — Die Zeit, in welcher dies kleine Werk gefertigt ist, näher zu bestimmen, dürfte seine Schwierigkeit haben. Es ist in Frage zu stellen, ob die Arbeit der früheren Entwickelungsperiode der byzantinischen Kunst, da sie dem classischen Alterthume noch näher stand, oder ob sie jener Periode angehört, da — in Deutschland um das Ende des zwölften, in Italien im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts — sich ein so bedeutender neuer Aufschwung, ebenfalls nicht ohne Richtung auf classische Motive, bemerklich macht und da dieser Aufschwung eine Rückwirkung auf byzantinische Künstler ausgeübt haben könnte. Wäre aber Letzteres der Fall, so sollte man meinen, mehr von den Eigenthümlichkeiten dieser neuen Bestrebungen (z. B. in der Behandlung des Faltenwurfes) wahrnehmen zu dürfen. So bleibt mir noch immer, wenn es freilich auch an vollständig sicheren Anhaltspunkten fehlt, meine bereits früher *) ausgesprochene Meinung, dafs das Werk den ersten Zeiten eigenthümlich byzantinischer Kunstübung angehören dürfe, die wahrscheinlichere. Darf man auf den architektonischen Styl jenes kleinen Kirchengebäudes einiges Gewicht legen, so möchte auch dies eine solche Meinung bestätigen; denn da die Säulen ein gerades Gebälk und keine Halbkreisbögen tragen, so scheint hieraus ebenfalls noch ein näheres Verhältnifs zum classischen Alterthum hervorzugehen. Zu bemerken ist noch, dafs sich an verschiedenen Stellen dieses Hautreliefs die Spuren blauer und rother Farbe, sowie von Gold, womit dasselbe geschmückt war, wahrnehmen lassen; der Grund namentlich scheint ursprünglich blau gefärbt gewesen zu sein **).

*) *De Werinhero, saeculi XII. monacho Tegernseensi, etc.* 1821. *p.* 7, *n.*

**) Im Antiquarium des Königlichen Museums, unter den dort

Ein zweites Hautrelief von Elfenbein trägt ebenfalls 3.
entschieden das Gepräge neugriechischer Arbeit. Es stellt die Kreuzigung Christi dar. Auf der einen Seite des Gekreuzigten stehen die klagenden Freunde, auf der andern die Krieger; oberwärts sieht man, als Halbfiguren, zwei klagende Engel und zwei Köpfe, welche, nach häufig wiederkehrender Symbolik, Sonne und Mond bedeuten. Auch dies kleine Werk zeichnet sich durch die Feinheit der Behandlung aus, die sich vornehmlich in den zierlichen Rüstungen der Krieger geltend macht; so sind auch manche Eigenthümlichkeiten der Körperbildungen den Darstellungen des vorgenannten Reliefs ähnlich. Dabei aber ist die Haltung der Figuren steif und ohne Lebenskräftigkeit, der Faltenwurf, durch scharfe Einschnitte hervorgebracht, sehr mangelhaft. Nichts destoweniger ist indefs auch hier, besonders auf der einen Seite der Darstellung, der Ausdruck jener in-

vorhandenen Elfenbeinarbeiten, wird u. a. ein Hautrelief von Elfenbein mit griechischer Inschrift aufbewahrt, welches, von kleinerer Dimension als das oben besprochene und von etwas roherer Arbeit, demselben jedoch in Styl und Behandlungsweise sehr nahe steht und gewifs auf ein gleich hohes Alter Anspruch hat. Es stellt die Auferweckung des Lazarus dar. Lazarus, mumienartig eingewickelt (wie auf ähnlichen Darstellungen altchristlicher Sarkophage) steht aufrecht in der Thür des Grabes. Seine beiden Schwestern knieen vor Christus, indem sie (wie die Engel des oben genannten Werkes) die Hände mit Gewändern verhüllt gegen ihn erheben. Neben Christus stehen die Jünger, neben dem Grabe ein Paar andere Personen, deren einer sich die Nase zuhält, den Verwesungs-Geruch bezeugend. In den Gestalten, besonders den Gewändern derselben, ist hier wiederum entschiedene Reminiscenz an das classische Alterthum, besonders viel Verwandtes mit den Sculpturen altchristlicher Sarkophage; dabei aber kündigt sich nicht minder, in der Fassung der Gestalten, in der Anordnung der Gewänder, in der technischen Behandlung, bereits ein charakteristisch byzantinisches Element an. Den Hintergrund bilden Architekturen: Säulen mit horizontalen, reichlich geschmückten Gebälken, über denen sich kleine Kuppeln (im Style der neugriechischen Architektur) erheben.

nerlich zarten Empfindung zu bemerken. Dies betrifft vornehmlich die Gruppe der Freunde des Erlösers, wo Johannes und Maria, einander die Hände reichend, im Vorgrunde stehen; Maria legt die Linke geneigten Hauptes auf Johannes Schulter. Hinter diesen beiden sieht man zwei weibliche Gestalten, von denen die eine die Arme lebhaft gegen den Gekreuzigten emporstreckt, die andre mit den Händen das weinende Gesicht bedeckt. Als besondre Eigenthümlichkeit dürfte zu bemerken sein, dafs Johannes und Maria bereits mit den tellerförmigen Heiligenscheinen versehen sind. (Christus hat den gewöhnlichen, durch ein Kreuz ausgefüllten Heiligenschein.)

4. Als neugriechische Arbeit ist ferner ein in Speckstein geschnittenes, wenig erhabenes Relief anzuführen. Es enthält die Gestalt eines Heiligen im priesterlichen Kostüm, in der rechten Hand ein Kreuz haltend, in der mit griechischen Lettern geschriebenen Inschrift als der h. Therapon bezeichnet. Die Arbeit ist sauber und fein, aber von höchst strengem Style; die Falten der Gewandung laufen in geraden Linien senkrecht nieder. Auf der Rückseite des Reliefs findet sich bemerkt, dafs dasselbe im J. 1773 bei Regensburg, in der Feldmark des Stiftes St. Emmeram, gefunden wurde.

5. Eigenthümlich interessant sind die, gegenwärtig auseinander gelösten Deckel eines elfenbeinernen Diptychons, (11 Zoll hoch und 4¾ Z. breit) deren Aufsenflächen mit Reliefs geschmückt sind. Das eine derselben stellt Christus dar, auf reichgeschmücktem Throne sitzend, dem Beschauer entgegengewandt. Seine Stellung ist die gewöhnliche, die rechte Hand segnend erhoben, in der linken das heilige Buch, dessen Deckel hier den Edelsteinschmuck nachahmt, mit welchem die Prachtbände des frühern Mittelalters in der Regel versehen sind. Der Kopf des Erlösers ist von sehr alterthümlichem Charakter, breit und etwas langbärtig, der Bart jedoch

nicht, wie es bei der typischen Bildung des Christuskopfes der Fall zu sein pflegt, zweigespalten. Auch in der Anordnung der Gestalt ist noch viel Alterthümliches; sie erinnert z. B. in gewissen Motiven noch an jene Kaiserbilder, welche die Miniatur-Malereien in karolingischen Handschriften zu eröffnen pflegen; zugleich aber giebt ihr die Anordnung der Gewandung jene Dickbäuchigkeit, welche in den Werken des eilften Jahrhunderts vorherrscht. Zu den Seiten Christi werden noch zwei andere Figuren sichtbar, welche, nach dem Charakter ihrer Köpfe zu urtheilen, Petrus und Paulus darstellen. Der Thron des Erlösers ruht auf schöngeschweiften antiken Füßen. Ueber ihm tritt der Bogen einer Nische hervor, dessen reichgegliederte Gesimse ganz den Styl der spätest römischen Kunst tragen. Zu den Seiten des Bogens, in den oberen Ecken der Tafel, zeigen sich endlich noch die beiden Halbfiguren des Sol und der Luna, er mit einer Strahlenkrone und eine Geißel (?) schwingend, sie durch den Halbmond bezeichnet und eine Fackel in der Hand, — beide in Anordnung und Geberde ganz antik gehalten. — Das zweite Relief stellt die thronende Maria, ganz in ähnlicher Auffassung, dar. Ihr Kopf ist dem einer ägyptischen Isis oder Athor ziemlich ähnlich. Das Christuskind auf ihrem Schooße ist, in Geberde und Gewandung, durchweg eine verkleinerte Copie der Christusfigur auf der ersten Platte. Zu den Seiten der Maria treten zwei geflügelte Engel hervor, deren einer eine Kugel trägt; diese erinnern, was Gewandung, Stellung und Geberde anbetrifft, auffallend an antike Vorbilder, etwa an jene Gestalten der Todesgöttinnen, die man auf etruskischen Sarkophagen sieht. Im übrigen sind der Thron, der Bogen der Nische, die Gestalten von Sol und Luna auf dem in Rede stehenden Relief eine vollständige Wiederholung des vorigen. — In der Behandlung weichen beide, trotz der angeführten mannigfachen Reminiscen-

zen an das classische Alterthum, doch bereits wesentlich von der Weise des letztern ab; es herrscht in ihnen eine gewisse geistlose Glätte, die ein weiteres, mehr handwerksmäfsiges Nachbilden überlieferter Typen erkennen läfst. Sie dürften somit, wie auch bereits oben angedeutet ist, etwa dem eilften, wenn nicht vielleicht noch dem zehnten Jahrhundert angehören. In eine namhaft spätere Zeit hinabzugehen, verbietet ein besonderer äufserer Umstand. Es finden sich nemlich auf den Rückseiten der Tafeln Spuren von Schrift, welche ein Verzeichnifs von Heiligen enthalten zu haben scheint und deren Züge denjenigen, welche im eilften Jahrhundert vorherrschend sind, vollkommen entsprechen, so dafs also zu dieser Zeit die Tafeln bereits vorhanden sein mufsten. Auch spricht dafür das Vorhandensein der neugothischen Majuskel-Sigle C, an dem untern Rande beider Tafeln, welche ohne Zweifel als Chrismon zu betrachten ist *).

6. Ein Relief von sehr feiner, aber äufserst streng und wunderlich stylisirter Behandlung enthält, in zwei Rei-

*) Chrismon ist in Rücksicht auf seine Bedeutung in der Diplomatik nichts Anderes als ein Zeichen der christlichen Frömmigkeit, besonders einer Anrufung Gottes, oder eines stillschweigenden Eidschwurs, wodurch sich Jemand zur Haltung seines Versprechens verbindlich machte. So wird es hier die Stelle bezeichnen, worauf der zu Vereidende seine Hand zu legen hatte. Es findet sich aber nur auf Urkunden von den Zeiten der Merowinger bis auf Otto IV., also vom 5ten bis Anfang des 13ten Jahrhunderts; aber so, dafs vom 5ten bis 9ten Jahrh. die Chrismen gewöhnlich durch die 3 Siglen I. C. n., wie auch durch I. C. ausgedrückt wurden; unter den letzten Karolingern kommt erst das C vor, und bleibt erst unter Otto III. und Heinrich II. und von da an bis Otto IV. allein übrig. — Dafs endlich der Kugel in der Hand des Engels, ohnerachtet der Kreuzbänder, das Kreuz der gewöhnlichen Reichsäpfel fehlt, weist nicht weniger auf das 10te oder 11te Jahrh. hin; denn in dieser Zeit bedienen sich die römischen Kaiser sehr oft des Reichapfels ohne Kreuz. (Mittheilung des Direktors, Hrn. v. Ledebur.)

hen übereinander, die Gestalten der zwölf Apostel, an der Stelle des Judas den Paulus.

Sechs kleine Platten, welche vielleicht zum Schmuck 7.
eines Reliquienkastens gedient haben, sind mit Hautrelief-Figuren versehen: auf der einen sieht man Christus, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, auf den fünf übrigen je zwei sitzende Apostelgestalten. (Es fehlt also, um den Cyklus vollständig zu machen, noch eine Platte mit zwei Aposteln.) Die Figuren sind in dem stumpfen, starren, verkrüppelten byzantinischen Style, der sich bei deutschen Arbeiten des eilften Jahrhunderts (so u. a. in den Siegeln) häufig findet, gearbeitet.

Reliefdarstellung der Himmelfahrt Christi. Ober- 8.
wärts der Erlöser, in der Glorie des Regenbogens sitzend, welche von vier Engeln emporgetragen wird. Auf der unteren Hälfte stehen die Jünger und Maria. Die Arbeit ist ziemlich roh; im Einzelnen findet man indefs bereits gute Motive der Gewandung, welche, jene manierirte Ausartung des eilften Jahrhunderts verlassend, sich wiederum dem Sinn der Antike zuneigen. Die Arbeit dürfte somit dem zwölften Jahrhundert angehören, gegen dessen Ende, wie bereits früher angedeutet wurde, in Deutschland ein sehr beachtenswerthes Studium der Art hervortritt.

Ein Beispiel des letzteren, wenn freilich ebenfalls 9.
bedeutender in der künstlerischen Intention als in der Ausführung, enthält auf einer Platte, in ziemlich starkem Relief, die Gestalten zweier Apostel. Sie stehen zwischen Säulen, welche durch ein gerades Gesims verbunden werden, und über denen sich Halbkreisbögen erheben. Innerhalb dieser Bögen, über den Aposteln, sieht man zwei Zeichen des Thierkreises, einen Mann mit der Waage und den Scorpion; von dem Gesims hängen Vorhänge herab, welche um die Säulen geschlagen sind. Das Ganze bildete ohne Zweifel die Seiten-

wand eines Reliquienkastens, welcher ringsum mit den Gestalten der Apostel und den Bildern des Thierkreises geschmückt sein mufste; wenigstens befindet sich ein solcher, der, einer gleichzeitigen Inschrift zufolge, aus der Zeit um den Schluſs des zwölften Jahrhunderts herrührt, im Zitter der Schlofskirche zu Quedlinburg, und die eine seiner Seitenwände ist die vollständige Wiederholung des in Rede stehenden Reliefs; nur ist dort die Ausführung der Gestalten etwas besser gelungen, wenngleich die trefflichen Motive, vornehmlich der Gewandung, bei beiden dieselben sind *).

10. Noch ein andres interessantes Schnitzwerk aus derselben Periode ist in der Kunstkammer vorhanden. Es hat die Gestalt eines kurzen runden Stabes und ist vielleicht das Fragment eines Bischofstabes, eines Geräthes, welches nicht selten mit der ersinnlichsten Praeht ausgestattet wurde. In vier Abtheilungen ist derselbe mit sauber geschnitzten Reliefs umgeben. Zu oberst sieht man auf der einen Seite einen thronenden Christus, auf der andern eine thronende Maria. Dann folgen zwei Abtheilungen mit verschiedenen Engelgestalten, die durch schlanke, zum Theil gewundene Säulchen von einander geschieden sind; zu unterst ist die Anbetung der Könige dargestellt. Das Ganze ist in einem etwas reichen, aber auch etwas rohen byzantinischen Style gearbeitet, wobei jedoch gewisse eigenthümlich belebte Motive auf die Zeit um den Schluſs des zwölften Jahrhunderts hindeuten.

11, a. Endlich sind hier noch zwei eigenthümlich merkwürdige Werke zu nennen, deren vollkommen übereinstimmende Technik auf gleiche Zeit, gleiches Lokal, vielleicht auch auf eine und dieselbe Werkstätte deutet. Das eine ist ein Kasten mit dachförmigem Deckel, 15

*) Ueber den erwähnten Reliquienkasten s. die „Beschreibung und Geschichte der Schlofskirche zu Quedlinburg" etc. von Dr. E. F. Ranke und Dr. F. Kugler. S. 140 f.

Zoll lang, 8¾ Z. breit, 6½ Z. hoch, und aus Elfenbeinplatten mit geschnitzten Reliefdarstellungen zusammengesetzt. Die letzteren bestehen aus grofsen Rankenwindungen, in denen allerhand Thiergestalten, Löwen, Antilopen, Hirsche, Schlangen, Vögel u. s. w., auch ein Paar menschliche Figuren enthalten sind. Diese Darstellungen sind tief ausgegraben und ohne sonderliche Feinheit, aber mit einer durchaus sichern Technik, in einer strengen zum Theil phantastischen Stylisirung ausgeführt. In dem vertieften Grunde der Reliefs bemerkt man die Spuren von Farbe. Die ganze Weise der Darstellung, besonders in den Ornamenten, erinnert an die Bilder der Handschriften, die in der Zeit des eilften Jahrhunderts gearbeitet sind. Doch macht sich, wie es scheint, in der ganzen Arbeit, und namentlich in dem Kostüm der menschlichen Figuren zugleich ein gewisser orientalischer Einfluſs bemerklich, so daſs man geneigt sein dürfte, für die Anfertigung derselben auf ein Lokal zu rathen, in welchem occidentalische und asiatische Kultur einander berührten.

Das zweite Werk ist ein Jagdhorn von Elfenbein, 11,b.
dessen äuſserer Bogen 1 Fuſs 7 Zoll, die Sehne des innern Bogens 1 F. 4 Z. mifst. Die geschnitzten Reliefs, welche die ganze äuſsere Fläche des Horns umgeben, sind denen des Kastens vollkommen ähnlich: auch hier Rankenwindungen, die verschiedene (im Ganzen 7) Reihen von Kreisen bilden und in denen die mannigfaltigsten Thiergestalten (doch keine menschlichen Figuren) enthalten sind. Die Eigenthümlichkeiten der Technik sind nicht minder denen des Kastens entsprechend; nur ist in der Arbeit des Hornes Alles noch um einen gewissen Grad sorgfältiger und bestimmter ausgeführt. Die Stylisirung der Thiere, besonders aber die geistreich gemessene und doch naive Weise, wie dieselben stets den geschlossenen Raum füllen, läfst hier die Hand eines vorzüglichen Meisters erkennen. Auf dem Grunde

ganzen Kastens gehört der neueren Zeit an; ebenso ist auch eine der Apostelfiguren eine spätere Ergänzung.

13. Ein zweiter kleinerer Reliquienkasten, in der Form eines kleinen Kapellchens, war aus ähnlich verzierten Kupferplatten zusammengesetzt; gegenwärtig sind dieselben nur roh (gleichwohl noch vollständig) über einen hölzernen Kern aneinandergefügt. Die figürlichen Darstellungen werden hier ebenfalls durch, in das vergoldete Kupfer eingegrabene (aber nicht mit dunkler Farbe ausgefüllte) Umrifszeichnungen gebildet; der Grund hinter den Figuren besteht aus blauer Emaille mit buntverzierten Rändern. An den Giebelseiten sind einzelne Figuren von Heiligen, unter Bögen stehend, dargestellt; an den vorderen Flächen des Kastens das Martyrium und Begräbnifs eines Heiligen. Bei letztern sind die Köpfe der dargestellten Figuren wiederum reliefartig erhoben. Die hinteren Flächen sind nur durch buntes Ornament ausgefüllt. Der byzantinische Styl ist in diesen Darstellungen noch ziemlich trocken, und dürfte zumeist der Zeit um den Anfang des zwölften Jahrhunderts entsprechen.

14. Aufserdem ist noch eine grofse Reihe einzelner, verschieden gestalteter kupferner Platten vorhanden, die mit den mannigfachsten in Emaille gemalten Blätter-Ornamenten byzantinischen Styles (wiederum dem zwölften Jahrhundert entsprechend) geschmückt sind. Auch finden sich unter ihnen einige mit figürlichen Darstellungen. So ein Stück, auf dem eine menschliche Figur mit einem Thiere kämpft, und darin die nackten Theile der ersteren wieder das vergoldete Kupfer zeigen und

---

Farbe überzogen ist, keine andere Farbe als die des Pergamentes zeigen. Ohne Zweifel schreibt sich dieser Gebrauch von einer Nachahmung der Reliefs (vornehmlich der Elfenbeinreliefs) her, deren Gründe, wie sich aus sichern Beispielen ergiebt, gefärbt, und bei denen aufserdem ebenso nur die Schmucktheile durch Farbe oder Gold hervorgehoben wurden.

der Kopf reliefartig erhöht ist. So ein andres mit der Darstellung eines Engels, dessen Umrisse durch Goldlinien gebildet sind. — Die verschiedenartigen Formen dieser Platten lassen es erkennen, dafs auch sie einst zum Schmuck besonderer Prachtgeräthe dienten. Eine 15.
aufserordentliche Menge solcher Stücke: der mannigfaltigsten Ornamentstreifen, Säulen und Pfeiler, Alles mit Emaillefarben bemalt, die Säulen und Pfeiler mit reichgebildeten vergoldeten Kapitälen, ist in neuerer Zeit zur Dekoration eines grofsen Kastens zusammengesetzt worden*).

*) Ueber die Lokale, welchen die verschiedenen, im Obigen angeführten Email-Arbeiten angehören, wissen wir keine bestimmte Auskunft zu geben; die bei dem ersten der besprochenen Reliquien-Kasten hinzugefügte Bemerkung möchte nicht entscheidend genug sein, um hierauf Schlüsse zu bauen. Zugleich aber ist es uns geschichtlich überliefert, dafs schon in der Zeit, deren Gepräge diese sämmtlichen Arbeiten tragen, im 12. Jahrhundert, die Fabriken von Limoges in der Emaillir-Kunst so eigenthümlich ausgezeichnet waren, dafs ihre Leistungen ganz einfach mit den Ausdrücken: *„opus de Limogiâ, labor Limogiae"* benannt wurden. (Vgl. *Duchesne aîné* im *Dict. de la conversation et de la lecture, T. XXIV. Art. Email, p.* 130.) Wir dürfen demnach nicht ohne Grund vermuthen, dafs wenigstens einzelne der besprochenen Werke als Limoger Fabrikate zu betrachten sind.

II. Werke des späteren Mittelalters, vom 13. bis 15. Jahrhundert.

1. Wachssiegel dieser Periode, nebst einigen aus früherer und späterer Zeit.

Zu den wichtigsten Zeugnissen für die Entwickelungsgeschichte der Kunst, namentlich in den dunkleren Jahrhunderten des Mittelalters, gehören die auf den Siegeln enthaltenen Darstellungen, und zwar auf denjenigen Siegeln, welche von einzelnen Personen geführt wurden, indem bei diesen insgemein die Zeit der Anfertigung innerhalb gewisser Grenzen (je nach der Lebens- oder Regierungszeit der bezüglichen Personen) mit Sicherheit zu bestimmen ist. Bei anderen Kunstarbeiten der genannten Periode ist dagegen nur im seltenen Falle eine solche nähere Bestimmung möglich: die sichersten Anhaltspunkte gewähren aufserdem die Miniaturmalereien in handschriftlichen Werken, sofern hier (falls nicht etwa besondere, näher bestimmende Umstände hinzutreten) die Charaktere der Schrift über die Zeit der Abfassung entscheiden; natürlich aber kann diese Entscheidung auf keine Weise so genau ausfallen, wie bei der genannten Klasse der Siegel. Doch ist die Siegelkunde seither noch fast gar nicht für die Zwecke der Kunstgeschichte benutzt worden.

Die in der Kunstkammer vorhandene Siegelsammlung bietet für diese Zwecke ein reichliches Material dar, indem die Zahl der mittelalterlichen Siegel allein ungefähr 700 beträgt. Diese sind in Wachs ausgeprägt und von Urkunden (bei Zerstreuung der Archive) entnommen. Ihre Benutzung für den in Rede stehenden Zweck wird um so mehr erleichtert, — oder vielmehr möglich gemacht, als das, von dem gegenwärtigen Direktor der Kunstkammer angefertigte Verzeichniſs derselben durchweg die genausten historischen Bestimmungen alles Einzelnen enthält. Die folgende kunstgeschichtliche Uebersicht stützt sich auf diese Bestimmungen und die darin beigebrachten Zeugnisse, indem es genügend ist, den Namen des Verfassers des Verzeichnisses als Autorität für deren Sicherheit anzuführen.

Freilich kann in der zu gebenden Uebersicht eben nur Einzelnes hervorgehoben werden, da jene Sammlung natürlich auf den Grund einer wesentlich verschiedenen historischen Disciplin zusammengestellt ist; auch eine vollkommen detaillirte Kunstgeschichte der Sphragistik würde an diesem Orte zu weit führen. Wir haben nur die Absicht, diejenigen Arbeiten, die sich durch eine gewisse künstlerische Bedeutung auszeichnen und deren Anfertigungs-Zeit feststeht, namhaft zu machen und an ihnen den Gang der Entwickelungsgeschichte der Kunst, in allgemeiner, stylistischer Beziehung, nachzuweisen. Wir werden somit vorzugsweise nur die persönlichen Siegel, und unter diesen diejenigen, welche die Darstellung menschlicher Figuren enthalten und die sich über den Kreis des rohen Handwerkes erheben, ins Auge fassen.

Die Sammlung der in Rede stehenden Wachssiegel bewegt sich übrigens, sowohl in Rücksicht auf das Lokal, dem dieselben angehören, als in Rücksicht auf die Anfertigungs-Zeit der Stempel, innerhalb gewisser Grenzen, wovon nur im Einzelnen Ausnahmen Statt finden.

Sie stammt gröfstentheils aus dem Archive des Klosters Wiedenbrück (im Münsterlande), und die Personen sowie die Corporationen, auf welche die Siegel sich beziehen, gehören fast sämmtlich Westphalen an. Es ist dies ein Umstand, der allerdings zwar einen weiteren Ueberblick über die kunstgeschichtlichen Verhältnisse des Vaterlandes unzulässig macht, der zugleich aber den grofsen Vortheil gewährt, den Entwickelungsgang einer einzelnen provinziellen Schule (wenn dieses Wort hier bereits zulässig ist) mit einer gewissen Vollständigkeit und ohne durch dasjenige, was fremdartigen Richtungen angehört, zerstreut zu werden, verfolgen zu können. Das Einzelne, was andern Lokalen angehört, wird sodann leicht einzuschalten sein.

In Rücksicht auf die Zeit stammen die Siegel aus dem dreizehnten, mit besonderem Reichthum aus dem vierzehnten, zum Theil auch aus dem fünfzehnten Jahrhundert; einige wenige sind aus noch früherer und aus noch späterer Zeit. Die genannte Periode aber ist diejenige, mit deren Beginn (wenigstens in Deutschland) der starre sogenannte byzantinische Styl einem weicheren, milderen, für eine anmuthvolle Ausbildung mehr geeigneten, Platz machte. Dieser neue Styl geht mit der sogenannten gothischen Baukunst Hand in Hand; er verbreitet sich mit ihr gleichzeitig über diejenigen Länder, in welchen die gothische Baukunst Eingang fand und hört ziemlich gleichzeitig mit ihr auf. (Er beginnt somit in Italien später und endet daselbst früher als wie namentlich in Deutschland.) Eine gewisse Sentimentalität der Auffassung, eine gröfsere oder geringere Schlankheit der Gestalten, eine Gewandung, deren Falten eigenthümlich lang gezogen und weich geschwungen sind und die, bei noch unfreier Naturwahrheit, doch oft mit einem sehr trefflichen Styl-Gefühle durchgebildet ist, bezeichnen die künstlerischen Eigenthümlichkeiten dieser Periode. Man hat diesen Styl passend mit dem Namen des germa-

nischen (vornehmlich im Gegensatz gegen die später hervortretenden Einflüsse antiker Bildungsweise) bezeichnet. Im fünfzehnten Jahrhundert meldet sich das Bestreben nach gröfserer Naturwahrheit, welches namentlich in den zeichnenden Künsten zu mannigfachen Abweichungen von den eben besprochenen Eigenthümlichkeiten führt, während hingegen in den Kunstleistungen der Bildnerei dieser Styl bis in die spätere Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, in einzelnen Schulen bis in das sechszehnte, wirksam bleibt.

Unter den Siegeln, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, sind zunächst ein Paar Stücke anzuführen, welche noch den früheren Jahrhunderten angehören, und die, indem sie einen Rückblick auf ältere Kunstrichtungen gestatten, für die Beobachtung des Ueberganges derselben in den germanischen Styl zugleich Ausgangspunkte darbieten. Das älteste ist ein etwas 16.
fragmentirtes Siegel Otto's III. (No. I. des Verzeichnisses der in Rede stehenden Sammlung), der von 983 bis 1002 regierte; da er aber in dem erhaltenen Theile der Umschrift noch als König bezeichnet wird, so kann die Anfertigung des Siegels nur in die Zeit von 983 bis 996 (erst im letzteren Jahre wurde er zum Kaiser gekrönt) fallen. Die Halbfigur des Königes, welche das Wappen enthält, ist ziemlich unbeschädigt geblieben; er hat das Scepter in der rechten Hand, in der linken den Reichsapfel ohne Kreuz; der königliche Mantel ist auf der rechten Schulter durch eine Agraffe zusammen gehalten; das Gesicht sieht man von vorn. Die Arbeit ist, wie es in jener Zeit nicht anders erwartet werden kann, ziemlich roh, und kein sonderliches Naturgefühl darin ausgesprochen; sehr bemerkenswerth aber ist es, dafs die Linien der Gewandung nach einem bestimmten Princip geordnet sind, welches entschieden an die Kaiserbildnisse der karolingischen Periode und mit diesen an die unmittelbaren Vorbilder des classischen Alter-

thums erinnert. Von den eigentlichen Motiven des byzantinischen Styles wird hier noch nichts sichtbar *). Das Siegel reiht sich demnach den Sculpturen des oben (No. 1.) besprochenen elfenbeinernen Jagdhorns an.

17. Ein zweites Siegel (No. CXVI.) repräsentirt die Kunst in der früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts. Es ist das Siegel des Bischofes Egbert von Münster, reg. 1127—31, und enthält die sitzende Gestalt des Bischofes in einfach strengem byzantinischem Style, ohne an die im eilften Jahrhundert gewöhnlichen Verkrüppelungen der Gestalt zurückzudeuten, wenn auch sonst ohne lebendiges Gefühl. Zu bemerken ist hier der mannigfache Schmuck, der sich an den Gewanden des Bischofes befindet, namentlich die Menge kleiner Ringe, mit denen die Casula (das alterthümliche, durch beide Arme emporgeschobene Mefsgewand) bedeckt ist.

18. Aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ist sodann ein Siegel des Bischofes Bernhard III. von Paderborn, reg. 1203—24 (No. CXXXIV.), zu nennen. Die sitzende Gestalt des Bischofes erscheint auch hier noch sehr streng und in ziemlich bestimmt byzantinischem Style.

Bald aber macht sich der Uebergang in den germanischen Styl bemerklich. So zunächst in einem Sie-

19. gel des Erzbischofes Sifried von Mainz (No. CVIII.), welches selbe Siegel u. a. sich auf einer Urkunde des Bischofes vom J. 1205 vorfindet. Die ziemlich roh gearbeitete bischöfliche Gestalt läfst hier, bei dem Allgemeinen der älteren Anordnung, doch zugleich die bestimmte Neigung zu einer weicheren Linienführung erkennen. — Entschiedneres Zeugnifs geben einige an-

*) Diese Bemerkungen gelten von den sämmtlichen Siegeln der Ottonen, überhaupt — in gewisser Beziehung — von dem Stande der Kunstbildung des zehnten Jahrhunderts. Vergl.: Beschreibung und Geschichte der Schlofskirche zu Quedlinburg von F. Ranke u. F. Kugler. S. 94 u. a.

dre Siegel mit sitzenden bischöflichen Figuren. Als ein sehr merkwürdiges Beispiel dürfte ein Siegel des Bischofes Theodor III. von Münster, reg. 1218—26 (No. CXVII.), zu betrachten sein. Fehlt es auch der Figur, wie fast in der Regel den sitzenden Gestalten der Zeit, noch an genügendem Verhältnifs, ist namentlich der Oberkörper zu lang, so zeigt sich doch der Faltenwurf, besonders in der Casula, ungemein reich, in weicher Bewegung, fein und mit Verständnifs durchgebildet. — Diesem sehr ähnlich ist ein Siegel des Bischofes Adolph von Osnabrück, reg. 1217 — 24 (No. CXXIII.); nur ist die Gewandung noch fast ein wenig strenger, zugleich aber auch etwas feiner durchgebildet. — Das etwas spätere Siegel des Bischofes Conrad I. von Osnabrück, reg. 1226—39 (No. CXXIV.), zeichnet sich dagegen bereits, bei weicherer Behandlung, zugleich durch das Bestreben aus, die Theile der Gewandung in gröfseren Massen zusammen zu halten, was schon von einer Art statuarischer Wirkung ist. — Ein Siegel der Aebtissin Heilwig von Freckenhorst, die in Urkunden vom J. 1240—1276 vorkömmt (No. CCIII.), befolgt in der Anlage wiederum noch die älteren byzantinischen Vorbilder, aber die weiche Führung der Linien stimmt auch hier mit der allgemeinen Richtung der Zeit überein. — Endlich ist, aus der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts noch ein, einer fremden Lokalität angehöriges Siegel, das des Johann von Cambrai, Archidiakonus von Brabant, welches einer Urkunde vom J. 1226 entnommen ist (No. CXLVIII.), zu erwähnen. Dies enthält die stehende Figur eines Geistlichen, welche zwar klein und einfach, aber mit vortrefflichen, ruhig klaren Motiven der Gewandung ausgeführt ist.

20. 21. 22. 23. 24.

Die Siegel aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zeigen nunmehr, ähnlich wie das letztgenannte Beispiel, den germanischen Styl in einer schlichten und ruhig gemessenen Ausbildung, frei von der

Starrheit des byzantinischen, zugleich aber auch noch ohne das Hervortreten einer lebhafteren Individualität. Höchst interessant ist unter diesen das Siegel des Wig-
25. bold von Holte, Propstes zu St. Moritz bei **Münster**, der dieses Amt in den Jahren 1270—97 verwaltete (No. CLXV.). Das Siegel ist nicht grofs und enthält eine gothische Architektur von ziemlich einfachen Formen, welche das erste selbständige Entwickelungsstadium dieses Baustyles bezeichnen. (Die reichere, buntere Ausbildung des Gothischen gehört dem vierzehnten Jahrhundert an.) Oberwärts sind zwei Nischen, in denen die Halbfiguren des heil. Petrus und eines ritterlichen Heiligen stehen; unterwärts, in einem blumenartigen Abschnitt, sieht man die Figur eines knieenden Mönches. Bei den kleinen Dimensionen kann hier natürlich von der Durchführung des Details wenig die Rede sein; doch ist die Gewandung an den genannten Figuren mit schönen edlen Motiven und in einer trefflich massenhaften Weise angelegt; auch bemerkt man an den Köpfen eine eigenthümliche, dem äginetischen Style der antiken Kunst verwandte Bildung der Gesichtszüge (die überhaupt in der Zeit des dreizehnten Jahrhunderts an deutschen Arbeiten häufig gefunden wird). Die Arbeit an diesem kleinen Werke ist überaus gediegen und sauber; Alles ist höchst bestimmt und mit Feinheit bezeichnet, das Relief in trefflicher Fülle hervorgehoben. Dies Siegel ist also zugleich auch für die Entwickelung der Technik des Stempelschneidens jener Periode ein wichtiges Zeugnifs: — es ist noch eine ganze Reihe ähnlich componirter geistlicher Siegel vorhanden, die indefs sämmtlich bedeutend unter dem genannten stehen. — Ein kleines
26. Siegel des Bischofes Everhard von **Münster**, reg. 1272 — 1301 (No. CXVIII.), welches wiederum die sitzende Figur des Bischofes enthält, ermangelt, wie die früher genannten, noch eines richtigen Körper-Verhältnisses, zeigt aber in der Gewandung ebenfalls eine edel

gemessene Anlage. — So auch ein Siegel der Aebtissin 27.
Irmegard von Herford, die im J. 1292 urkundlich genannt wird (No. CCXVI.); hier ist zugleich, bei minder bedeutender Ausführung, ein besseres Verhältnifs der Figur erstrebt. — Endlich gehört hierher auch noch 28.
das Siegel des Erzbischofes Mathias von Mainz, der am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts lebte (No. CIX.). Dies enthält die Figur des heiligen Martin, welche in einer edel statuarischen Weise angelegt ist.

Mit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts zeigt sich in der Darstellung der Figuren ein eigenthümlicher Typus, der im weiteren Verlauf desselben sich vollständiger ausbildet und diesem ganzen Zeitraum ein besonderes Gepräge giebt. Die Gestalten erhalten eine mehr oder minder geschweifte Haltung; das Weichgeschwungene in den Linien und in den Massen der Gewandung tritt mit noch gröfserer Bedeutsamkeit hervor; die Säume der Gewänder bewegen sich in zierlich geschlängelten Linien. Unter den Siegeln aus dem Anfange dieses Jahrhunderts nenne ich zunächst eine Reihenfolge, welche mit den Figuren sitzender Bischöfe versehen ist.

Das frühste von diesen ist das Siegel des Bischofes 29.
Otto von Münster, reg. 1301—8 (No. CXIX.), welches zwar klein und von ziemlich roher Arbeit ist, jedoch die Hinneigung zu der neuen Richtung bereits bestimmt erkennen läfst. — Mehr noch entspricht der letz- 30.
tern das Siegel des Bischofes Gotfried von Minden, reg. 1305—24 (No. CXIV.) — Das Siegel des Bischofes 31.
Ludwig von Münster, reg. 1310—57 (No. CXX.), läfst in der Gewandung der dargestellten Figur, die mit Feinheit und lebendigem Sinn durchgeführt ist, die vorhin besprochenen Eigenthümlichkeiten vollständig hervortreten; in der Figur zeigt sich hier zugleich das Streben nach richtigerem Verhältnifs, im Gesicht bereits nach portrait-artiger Auffassung. — Minder bedeutend 32.

in der Ausführung, aber eben so charakteristisch für die Zeit, ist das Siegel des Bischofes Bernhard V. von Paderborn, reg. 1321—41 (No. CXXXVII.). — Sehr
33. trefflich ist das Siegel des Bischofes Gotfried von Osnabrück, reg. 1322—49 (No. CXXVIII.). Die Ausführung des Details ist hier sehr fein, die Gewandung ungemein edel und ohne das manierirte Wesen, wozu die in Rede stehende Ausbildung des germanischen Styles häufig Veranlassung giebt, behandelt; sie ist in schönen Massen angelegt und auf eine gewisse, contrastirende Bewegung der Falten berechnet. — Neben die-
34. sen Siegeln ist sodann auch ein grofses Majestätssiegel Kaiser Ludwigs des Baiern, reg. 1314—47 (No. II.), anzuführen. Es stellt den Kaiser thronend, vor einer gothischen Architektur, dar. Ohne sonderlich geistreiche Ausführung, ohne ein richtigeres Verhältnifs in der Figur, sieht man doch auch hier in den Falten der Gewandung das Bestreben, einzelne kräftigere Massen mit Sorgfalt hervorzuarbeiten.

Dieselbe Richtung spricht sich ferner in verschiedenen kleineren Siegeln derselben und der nächstfolgenden Zeit aus, welche zumeist stehende weibliche Gestalten enthalten. Eins der frühern unter diesen ist
35. das der Gräfin Margaretha von Ravensberg, Gemahlin des Grafen Otto IV., welcher 1312—39 regierte (No. XCII., XCIII.). Es ist ein Rundsiegel dessen Umfassung, innerhalb der Umschrift, rosettenartig aus acht Halbkreisen zusammengesetzt ist. In der Mitte steht die Figur der Gräfin, trefflich statuarisch aufgefafst, die Gewandung mit wohlgedachten Motiven, ohne ebenfalls die künstlerische Richtung der Zeit manieristisch zu übertreiben. Aufserdem ist aber auch das Ganze der Darstellung eigenthümlich anziehend. Der Grund wird, teppichartig, durch die Zweige eines blühenden Rosenbaumes ausgefüllt; darin sieht man zwei Wappenschilde, und zwei Hündchen zu den Seiten der Dame, deren

eins sie mit der Rechten streichelt, während sie auf der Linken einen Falken trägt. — Gleichzeitig ist das Siegel der Aebtissin Lisa von Freckenhorst, geb. 36.
Gräfin von Bentheim, die in Urkunden in den Jahren 1326 und 27 vorkömmt (No. CCIV.). Hier tritt wiederum das Geschweifte der Stellung mehr hervor, während im Uebrigen auch hier das statuarische Element gut aufgefafst ist. — In dem Siegel einer Nachfolgerin 37.
der letztern, der Aebtissin Catharina von Freckenhorst, geb. von Weingarden, in Urkunden von 1332—60 genannt (No. CCV.), steht die Figur der Aebtissin unter einem gothischen Tabernakel; sie zeichnet sich durch grofsartig noble und schlichte Motive der Gewandung eigenthümlich aus, während die Ausführung, wie die des vorigen Siegels, nicht sonderlich fein gehalten ist. — Trefflich ist ferner das Siegel der Aebtissin Lut- 38.
gard von Herford, reg. 1326—56, welches in zwölf Exemplaren (No. CCXVIII—CCXXIX.) vorhanden ist. Hier ist die Aebtissin, unter einer gothischen Architektur, sitzend dargestellt, ebenfalls noch ohne ein genügend richtiges Körperverhältnifs, aber von zarterer Ausführung, mit einer feinen und ziemlich bewegten, doch nicht ins Kleinliche gehenden Behandlung des Gewandes. — Das Siegel des Abtes Bernhard von Marienfeld, reg. 39.
1344—57 (No. CLXIV.) enthält die stehende Figur des Geistlichen unter einem gothischen Tabernakel, dessen Gewandung in einer sehr gefällig statuarischen Weise angelegt und in gemessenen weichen Linien behandelt ist. — Das schönste von all diesen kleineren Siegeln 40.
aber ist das der Aebtissin Lisa von Herford, geb. Edlen v. d. Berge, die um 1368 lebte (No. CCXXX—CCXXXII.). Unter einem Tabernakel von sehr geschmackvoller gothischer Bildung steht hier die Gestalt der Aebtissin in einer nur sehr wenig geschweiften Stellung; der Mantel, den sie mit der rechten Hand zusammenfafst, fällt in ungemein schönen und edlen Li-

später folgenden Abschnitt (n. 272 ff.) die Rede sein kann. — Unter den Siegeln des fünfzehnten Jahrhun-
47. derts ist schliefslich noch das des Abtes Andreas von St. Pantaleon in Köln (No. CLIII.) zu nennen, welches, als ein sehr seltenes Beispiel, die specielle Jahresbezeichnung 1491 trägt. Unter einem Tabernakel von sehr zierlicher und reich durchgebildeter gothischer Architektur sieht man hier die Figur des Abtes mit Krummstab und Buch stehen. Die Arbeit ist fein und etwas scharf. In der Gewandung bemerkt man hier, die Motive des germanischen Styles verlassend, bereits scharfgeschnittene und härtere Linien.

Mit Absicht sind unter den bisher betrachteten Siegelbildern nur solche namhaft gemacht, in denen die dargestellten Figuren mit einer mehr oder minder reichen Gewandung versehen erscheinen, indem sich in dieser — bei einer noch unvollendeten Kunst — die Styl-Unterschiede sicherer auffassen lassen; während da, wo es mehr nur auf die einfachen Linien der körperlichen Gestalt und aufserdem etwa auf den Schmuck an Wappen und anderen Dingen ankommt, diese Unterschiede nicht in gleicher Klarheit hervortreten. Dies ist vorzugsweise der Fall bei den Reitersiegeln, dergleichen der höhere Adel führte. Doch kann man wenigstens in allgemeinen Beziehungen auch an ihnen ähnliche Stadien der künstlerischen Entwickelung verfolgen; wir belegen dies durch einige charakteristische Beispiele.

48. Unter den Siegeln des dreizehnten Jahrhunderts ist u. a. das des Grafen Bernhard von der Lippe anzuführen, welches in vier Exemplaren (No. XXXIII—XXXVI.) vorhanden ist, und deren eines von einer Urkunde vom J. 1231 herrührt. Dies zeigt jedoch die Typen des germanischen Styles noch in einer ziemlich
49. ungeschickten Behandlung. — Interessanter ist das Siegel des Grafen Adolph von der Mark, gest. 1249

(No. XL.), besonders durch die beabsichtigte feine Ausführung, der es aber noch an Sicherheit in der Führung der Linien fehlt, sowie auch die Arbeit noch etwas ziemlich scharf Geritztes hat. Das Pferd ist (wie gewöhnlich in den Reitersiegeln) ohne sonderliches Leben; der Wappenrock und die langflatternden Pferdedecken, deren Falten indefs ziemlich schwunglos gezeichnet sind, haben eine fein carrirte Verzierung, wodurch das Ganze eigenthümlich reich erscheint.

Die interessanteren Reitersiegel gehören dem vier- 50.
zehnten Jahrhundert an. Als eins der frühsten ist unter diesen das des Ritters Hermann von Münster (No. CCCLXXVIII.) zu nennen, mit welchem sich anderweitig eine Urkunde vom J. 1303 unterzeichnet vorfindet. Das Ganze ist ansprechend lebendig gefafst, besonders die Figur des Ritters; auch das Pferd ist besser, als man es gewöhnlich findet. Das Siegel ist übrigens für die Geschichte der Siegelkunde höchst merkwürdig, indem es das einzige bekannte Beispiel vom Gebrauche des Reitersiegels bei einer Person niedern Adels (dessen Siegel durchweg nur aus den Wappen bestehen) ausmacht. — Auch das Siegel des Gra- 51.
fen Otto IV. von Ravensberg, gest. 1329, das in fünf Exemplaren (No. XLIV—XLVIII.) vorhanden ist, zeichnet sich durch die tüchtige Fassung des Ganzen und die einfach solide Behandlung aus. Eins der genannten Exemplare ist, was ebenfalls als seltene Erscheinung angeführt werden mufs, mit einem gleich grofsen Contrasiegel versehen. — Das Siegel des Grafen Bernhard 52.
von Ravensberg, reg. 1329—46 (No. L.), zeigt eine mehr als gewöhnlich bewegte Darstellung, indem der Ritter mit geschwungenem Schwerte vorwärts reitet. Diese lebhaftere Bewegung ist gut ausgedrückt, das Pferd aber wieder sehr schlecht. In dem Faltenwurf der Pferdedecken erkennt man die weicheren Typen der Zeit. — Aehnliches Streben nach bewegterer Dar- 53.

stellung sieht man auf dem Siegel des Edlen Bernhard von der Lippe, um 1358 (No. XXXVIII und XXXIX.). Zwar in auffallend kleinem Verhältnisse, aber leicht und lebendig sitzt hier der Ritter auf dem Pferde, dessen Decken zierlich im Winde flattern. Die Ausführung ist sauber, wenn auch wiederum etwas scharf geritzt. —

54. So ist aus derselben Zeit auch das Siegel des Ruprecht, Pfalzgrafen vom Rhein und Herzoges von Baiern, zu nennen, welches einer Urkunde vom J. 1349 angehört hat (No. VII.). Leichte Haltung des Ritters, frei flatternde und sorgfältig gearbeitete Pferdedecken, ein phantastisch schöner Helmschmuck geben auch dieser Arbeit ein namhaftes Interesse.

Die von Corporationen geführten Siegel können hier natürlich weniger in Betracht kommen, indem sie, die sich nicht an die Lebenszeit einzelner Personen anschliefsen, keinen bestimmten historischen Anhaltspunkt gewähren. Zugleich sind sie für die gegenwärtige Uebersicht auch dadurch von geringerer Bedeutsamkeit, dafs sie zumeist — sowohl die Siegel geistlicher Corporationen, in denen in der Regel heilige Figuren enthalten sind, als auch die Siegel bürgerlicher Corporationen, die gewöhnlich durch architektonische Darstellungen, zum Theil mit Wappen- oder Heiligenbildern verbunden, ausgefüllt werden — einen mehr untergeordneten Kunstwerth ha-

55. ben. Als besonders interessant ist unter den städtischen Siegeln nur das der Stadt Boppard (No. DXXXVII.) anzuführen, welches dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören scheint. Es enthält die Seitenansicht einer Kirche byzantinischen Styles: neben dem Chor, welcher in einer mehreckigen Form schliefst (also die Uebergangszeit aus dem Byzantinischen ins Gothische bezeichnet), zwei viereckige Thürme; auf der Spitze des Daches über dem (nicht dargestellten) westlichen Giebel die Figur eines grofsen Vogels; unter den Fenstern des Schiffes die Inschrift „*S. Severus*". Die Kirche er-

scheint von einer kreisrunden Mauer umgeben, in deren Portal, vorn, die Gestalt eines heiligen Bischofes sichtbar wird. Das Ganze ist vortrefflich, in stark erhabenem Relief, gearbeitet.

So sind endlich auch die zahlreichen Siegel, welche nur Wappen enthalten, für den vorliegenden Zweck wenig brauchbar, indem natürlich die Styl-Unterschiede an ihnen nur in einzelnen Fällen bestimmt hervortreten können. Nur Beispiels halber mögen einige Siegel mit Wappenadlern genannt werden. Eins derselben, das 56.
des Grafen Heinrich von Arnsberg, der in Urkunden vom J. 1145—93 genannt wird (No. XV.), zeigt die Figur des Adlers in einer streng ornamentistischen, tüchtigen Weise behandelt; sehr wichtig ist dies Siegel für die Geschichte der Sphragistik als eins der ältesten bekannten Dynasten-Siegel. Die Siegel der Grafen von Rietberg, das des Grafen Conrad, gest. 1273 (No. LIII.), 57.
und vornehmlich das des Grafen Otto, gest. 1347 (No. LIV.), 58.
zeichnen sich ebenfalls durch eine schöne Stylisirung der freien Naturform aus. U. a. m.

---

2. Schnitzwerke
und einige andre Arbeiten germanischen Styles.

Unter diesen Werken dürfte als das älteste der vor- 59.
handenen eine wunderliche kleine Elfenbein-Gruppe von 3¼ Zoll Höhe anzuführen sein, welche in ihrem Ensemble ungefähr die Gestalt eines Knaufes hat und wahrscheinlich irgendwie als Aufsatz diente. Sie stellt einen Fürsten dar, welcher auf seinem Throne sitzt und in der Rechten das Schwert, auf der Linken einen Falken hält. Hinterwärts umgiebt ihn eine dichtgedrängte Schaar von Kriegern, so dafs die äufseren von diesen nur relief-

artig hervortreten, während von den übrigen nichts als das Obertheil der Köpfe angedeutet ist. Die Krieger tragen Kettenpanzer (auch Kettenhauben statt der Helme), Waffenröcke und grofse dreieckige Schilde, eine Weise der Rüstung, welche besonders gegen den Schluſs des zwölften und in der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts häufig vorkömmt. Die Anlage der Gruppe zeigt den germanischen Styl noch erst in den allgemeinsten Motiven, die Ausführung ist sehr roh, unförmlich und plump. Jedenfalls dürfte sie noch in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gehören *).

60. Von ähnlichem Gesammt-Eindruck, obschon von ungleich besserer Ausführung, sind zwei andre kleine Arbeiten, deren jede die Gestalt eines Bischofes, auf einem Lehnsessel sitzend, die Rechte schwörend erhoben und in der Linken den Bischofstab, darstellt. Die Haltung beider ist sehr zusammengedrückt, die Composition somit ziemlich schwerfällig; in der Gewandung jedoch, in den vollen und weich gebrochenen Linien der Falten läſst sich hier der germanische Styl bereits in seiner weiteren Ausbildung erkennen.

Mit Ausnahme der ebengenannten bestehen fast alle

---

*) Die Arbeit soll, angeblicher Weise, aus Brandenburg herstammen und den König Heinrich den Vogler darstellen. Eine zweite ganz ähnliche Gruppe, offenbar das Gegenstück zu dieser und von ihr nur durch eine etwas abweichende Anordnung der Gewandung, so wie dadurch unterschieden, daſs das Schwert des Fürsten abgebrochen ist, wurde in Ober-Italien (in der Grafschaft Collalto, nahe am trevischen Gebiete) gefunden. Letztere hat der Italiener Anselmo Costadoni in seiner *Raccolta d'opuscoli scientifici, P. XLV.*, abgebildet und auch hier die Meinung ausgesprochen, daſs in ihr Heinrich der Vogler vorgestellt sei. Diese Meinung ist indeſs bereits in der „Sammlung einiger ausgesuchten Stücke der Gesellschaft der freyen Künste zu Leipzig, Leipzig 1754. 8. S. 482," (wobei zugleich ein Nachstich der Abbildung des italienischen Bildwerkes gegeben wird) durch R. von Bünau widerlegt worden.

Darstellungen des germanischen Styles aus Reliefarbeiten in Elfenbein, welche theils zu dem Zweck kleiner tragbarer Altärchen, theils vielleicht zur Ausschmükkung verschiedener Gegenstände (etwa von Büchern, Reliquienkästchen oder dergl.) gearbeitet sind. Sie scheinen der Mehrzahl nach dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören, indem die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Styles in ihnen bereits im Allgemeinen vollständig entwickelt sind.

Als weniger bedeutende Arbeiten, vielleicht zu den früheren Erzeugnissen dieses Styles gehörig, sind ein Paar Täfelchen anzuführen, auf denen die Anbetung der Könige dargestellt ist. (Auf der Rückseite des gröfseren Täfelchens ist ein Relief des h. Georg enthalten). 61.

— Interessanter sind zwei andre Platten, deren jede in der Mitte die Madonna mit dem Kinde, stehend, und zu ihren Seiten zwei weibliche Heilige enthält. Die eine von diesen Platten, oberwärts mit drei zierlichen Spitzbögen bekrönt, zeigt die Figuren in stärkerem Relief; die Ausführung in ihr ist sehr sauber, auch werden einige gute Motive in der Gewandung bemerklich, doch sind die Körper in jener manierirt geschweiften Stellung gehalten, welche leider die anziehenderen Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles nicht selten verdirbt. 62.

Die andre Darstellung, durch drei gothische Giebel mit Rundbögen bekrönt, hat ein flacheres Relief und ist minder fein ausgeführt; dagegen sind die Gestalten von schönen, schlanken Verhältnissen und die Linien der Gewandung in meisterhafter Trefflichkeit angeordnet. 63.

In verhältnifsmäfsig nicht ganz unbedeutender Gröfse sieht man eine Gruppe von zwei Reliefiguren (5 Zoll hoch), hinter denen der Grund gegenwärtig fehlt. Es sind Christus und Maria, nebeneinander auf dem Throne sitzend, und in jener Geberde, welche ihnen bei den Darstellungen des Weltgerichtes häufig gegeben wird. 64.

Christus, das Buch in der Linken, hat die Rechte schwörend erhoben; Maria, die Hände faltend, wendet sich fürbittend zu ihm. Die Arbeit ist nicht sonderlich fein ausgeführt, aber auch sie mit all den schönen und grofsartigen Linien der Gewandung, zu denen der germanische Styl Anlafs giebt. Ein eigenthümliches Interesse gewährt diese Arbeit noch dadurch, dafs ihre Bemalung erhalten ist (während bei andren Werken der Art sich zumeist nur noch geringe Spuren einer solchen zu zeigen pflegen), und dafs man somit, was die Grenzen der Bemalung bei mittelalterlichen Elfenbein-Arbeiten anbetrifft, ein sicheres Beispiel vor sich hat. In der Hauptmasse erscheint durchaus das reine Elfenbein; die Farbe dient nur zur Verzierung und zur Sonderung und Bezeichnung einzelner Theile. So ist der Thron, auf dem die Gestalten sitzen, roth, das Unterfutter der Mäntel grün gefärbt. Reich ornamentirte Goldsäume umgeben rings die Ränder der Mäntel; Haare und Kronen sind ebenfalls vergoldet, und aufserdem noch Mund und Augen durch entsprechende Farbe bezeichnet. Das Gold hat gegenwärtig einen stark braunen Farbenton angenommen.

65. In die Klasse jener tragbaren Altärchen gehört zunächst ein Diptychon, aus zwei Tafeln von ebenfalls nicht unbedeutender Dimension bestehend. (Eine jede der letzteren mifst 8 Zoll in der Höhe und 4¾ Zoll in der Breite.) Auf den inneren Flächen derselben sind je drei reich componirte Hautreliefs enthalten, deren jedes durch eine Reihe zierlich gothischer Bögen bekrönt wird. Sie stellen die Leidensgeschichte dar, und zwar nach folgender Eintheilung: 1) Die Erweckung des Lazarus und Christi Einzug in Jerusalem, beide Gegenstände ohne Trennung nebeneinander. 2) Die Fufswaschung. 3) Das Abendmahl. 4) Christus am Oelberge. 5) Judas Verrath und Tod. (Er hängt seitwärts, neben der Darstellung des Verrathes, an einem Baum, und die

Eingeweide brechen aus seinem Leibe hervor.) 6) Die Kreuzigung; ein Fürst kniet zur Seite des gekreuzigten Erlösers. Manche gutgedachte Einzelheiten machen sich in diesen Compositionen bemerklich, wie z. B. in der Fußwaschung das Sträuben des Petrus und die Bewegung eines andern Jüngers, der sich die Füße entblößt, — in der Darstellung des Oelberges die schlafenden Jünger, — in der letzten Darstellung die in Ohnmacht sinkende Maria. Doch fehlt es im Ganzen, wenn auch nicht an Fleiß, so doch an eigentlicher Zartheit des Gefühles und es tritt mehr eine handwerksmäßige Manier hervor.

Ein kleines Triptychon (d. h. ein Mittelfeld mit zwei beweglichen Flügeln), oberwärts mit gothischen Bögen und Giebeln bekrönt, enthält Darstellungen eines mehr symbolischen Inhalts. In dem Mittelfelde sieht man den Erlöser am Baume des Kreuzes, die Hände unter der Brust gekreuzt. Zwei Halbfiguren über dem Kreuzesstamme halten die Dornenkrone und die Nägel. Unterwärts sieht man auf beiden Seiten des Kreuzes Gruppen mit verschiedenem Geräth, zwei Personen mit dem Kleide Christi. Auf dem linken Flügel steht die Mater dolorosa mit dem Schwerte im Herzen, zwei klagende weibliche Figuren und eine knieende mit einer Krone auf dem Haupte (ohne Zweifel die Bestellerin der Arbeit) neben ihr; oberwärts ist das Christushaupt und das Schweißtuch angebracht. Auf dem rechten Flügel stehen wiederum drei Klagende; über ihnen ist die Leiter (vermuthlich auf die Abnahme vom Kreuz hindeutend), auf welcher man, höchlich naiv, zwei menschliche Füße in ihrer Unteransicht bemerkt. Die Arbeit des Ganzen ist ziemlich roh und dürfte vielleicht noch dem dreizehnten Jahrhunderte angehören. Viele Schmucktheile erscheinen braun gefärbt, was ohne Zweifel wiederum die Spur einer ehemaligen Vergoldung derselben ist. 66.

67. Ein drittes Altärchen ist eine Arbeit von gröfster Anmuth und läfst den germanischen Styl in seiner zierlichsten Vollendung erkennen. Den mittleren Theil desselben bildet ein offenes Tabernakel (6¼ Zoll hoch) von ziemlich schlichter gothischer Architektur, welches nach vorn auf zwei schlanken Säulchen ruht. In diesem Tabernakel steht die Maria mit dem Kinde, in Hautrelief oder richtiger als freie Statuette gearbeitet, die nur am Rücken mit der Platte des Grundes zusammenhängt. Auch in dieser Figur verläugnet sich allerdings nicht das typisch Wiederkehrende des germanischen Styles; die Stellung ist etwas geschweift, die Falten sind in der Weise gezogen, wie man es gewöhnlich bei den Madonnenstatuen der Zeit wahrnimmt. Dabei aber ist Alles mit aufserordentlicher Zartheit empfunden, in schönstem Adel und Ebenmaafse durchgeführt; auch tritt in der Gewandung bereits ein stoffliches Element hervor. Das Gesicht, gleichfalls zwar noch von einer gewissen typischen Bildung, hat dessenungeachtet einen ungemein zarten und lieblichen Ausdruck. An jeder Seite des Tabernakels sind Doppelflügel angebracht, welche dasselbe an den Seiten und von vorn zu umschliefsen dienen. Sie enthalten vier kleinere Darstellungen in flachem Relief: die Verkündigung, die Geburt Christi, die heil. drei Könige und die Darstellung im Tempel. Die Ausführung dieser Reliefs ist sehr schlicht, aber ebenfalls sauber und ohne Manier. Die Unterfutter der Gewänder zeigen, an den Reliefs wie an der Statuette, gegenwärtig einen gelblichen Farbenton.

68. Mehr dekorativ als die bisher angeführten Gegenstände erscheinen die Figuren, welche in der mit Laubwerk geschmückten Krone eines elfenbeinernen Bischofstabes (aus der Abtei Liesborn in Westphalen stammend) enthaltend sind. Diese bilden eine frei durchbrochene Arbeit; auf der einen Seite Maria mit dem Kinde zwischen zwei anbetenden Engeln, auf der andern der ge-

kreuzigte Heiland zwischen Maria und Johannes. Die Arbeit, wenn auch nicht ohne handwerksmäßige Manier, ist doch sauber ausgeführt und fügt sich dem geschmackvollen Ganzen als ein anmuthiger Zierrath an.

Ein, aus drei Stücken zusammengesetztes Elfenbein- 69.
relief enthält in der Mitte eine Darstellung Christi, der mit ausgebreiteten Armen im Grabe steht (was die Italiener „Pietà" nennen); zu seinen Seiten Maria und Johannes, beide in ruhig trauernder Stellung. Dies Werkchen unterscheidet sich von den vorgenannten Arbeiten germanischen Styles wesentlich; während jene vielleicht ohne Ausnahme der deutschen Kunst angehören dürften, scheint das in Rede stehende in Italien, und zwar zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts, gefertigt zu sein. Das Ganze hat nichts mehr von den oft manierirten Elementen, die in der deutschen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts vorherrschen; die Arbeit zeigt, ohne gerade sonderlich fein zu sein, ein schönes lauteres Gefühl, und besonders die Maria ist von großem Adel in der Stellung und vorzüglich ansprechenden Motiven des Faltenwurfes; die Figur des Johannes ist leider etwas beschädigt. Auch die, wenn nicht ursprüngliche, so doch alte Umfassung des Stückes mit einem musivisch gearbeiteten Rahmen und Giebel, dergleichen ausschließlich der italienischen Kunst anzugehören pflegt, deutet hier auf das genannte Lokal hin. —

Einige Darstellungen, ihrem Inhalte nach seltener als die bisher besprochenen, beziehen sich nicht auf religiöse, sondern auf weltliche Gegenstände, und vornehmlich ist es das Gebiet der Minne, welches hier, wie in den Minneliedern jener schönen Zeit, zu mannigfachen Bildern Veranlassung giebt. Zuvörderst mag unter die- 70.
sen ein Elfenbein-Medaillon (3⅜ Zoll im Durchmesser) genannt werden, an dessen oberem Rande zwei Drachen angebracht sind. Dasselbe enthält die Darstellung eines Turnieres. Zwei geharnischte Ritter, den Reiter-

bildern auf den Siegeln jener Zeit ganz ähnlich, sprengen mit ihren Lanzen gegen einander an; hinter ihnen, in den Ecken, werden zwei Posaunenbläser sichtbar. Oberwärts ist der Balkon mit den Zuschauern, welche auf mannigfache Weise ihre Theilnahme an dem Kampfspiele ausdrücken; eine Dame in der Mitte hält den Kranz für den Sieger in ihrer Hand. Die Ausführung dieser kleinen Arbeit ist übrigens ziemlich roh.

71. Höchst anmuthvoll, fein gearbeitet und mit eigenthümlich liebenswürdigem Gefühle durchgeführt ist dagegen ein andres kleines Relief (etwas über 3 Zoll hoch und 2 Zoll breit), welches früher vielleicht den Deckel irgend einer kostbaren Handschrift von Minneliedern geschmückt hat. Unter einer reichen gothischen Architektur, auf einer sauber durchbrochenen Bank, sitzt zur Rechten eine Jungfrau, welche Blumen auf ihrem Schoofse und einen Kranz in der Hand hat, an dem sie zu winden beschäftigt scheint. Ihr entgegengewandt, zur Linken, sitzt ein Jüngling, die Beine übereinandergeschlagen, die linke Hand auf das Knie gestützt, die rechte mit aufgerichtetem Zeigefinger wie in lebhaftem Gespräche gegen die Dame erhoben. Die Architektur über ihnen bildet zwei gothische Giebel mit zierlich ornamentirten rundbogigen Füllungen. Zwischen den Giebeln, auf einem Throne, sitzt eine kleine weibliche Gestalt, gekrönt, mit Flügeln, in den Händen zwei Pfeile, deren Spitzen auf die Beiden unten gerichtet sind, — ohne Zweifel Frau Minne selbst, wie die Dichter des Mittelalters die Göttin der Liebe zu personificiren liebten. In den beiden äufseren Ecken gewahrt man noch zwei andere kleine Figuren im Kostüm der Engel, von denen die eine auf einer Hand-Orgel, die andre auf der Laute spielt. Zu bemerken ist, dafs diese ungemein zarte Arbeit durchbrochen, d. h. auf einem anderweitigen Grunde (gegenwärtig auf einer Holzplatte) aufgelegt ist, welcher früher ohne Zweifel, um das Ganze kräfti-

ger hervorzuheben, mit einem farbigen Ueberzuge versehen war.

Zu den Arbeiten dieser Art gehören sodann zwei 72.
Kästen, welche an ihren Seitenwänden mit Elfenbein-Reliefs umgeben sind; die Arbeit an beiden ist noch sehr einfach, sogar roh, und man dürfte sie vielleicht noch als Produkte des dreizehnten Jahrhunderts betrachten können. Der gröfsere von diesen Kästen ist auf jeder Langseite mit fünf, auf jeder schmalen Seite mit zwei Platten versehen. Auf jeder einzelnen Platte sieht man entweder zwei Frauen, oder einen Mann mit einer Frau, welche theils schlicht, theils wie im Gespräch nebeneinander stehen, dargestellt. Der Grund ist architektur-artig behandelt, die Ecken des Kastens sind als Thürmchen ausgebildet. — Der kleinere Kasten hat 73.
ebenfalls je zwei Platten auf den schmalen, aber nur je drei Platten auf den Langseiten. Die Darstellungen sind ähnlich, auch überall zwei Personen neben einander, doch ist die Auffassung belebter, indem die Gestalten sich zum Theil umfassen, die Ausführung aber noch roher. Der Grund dieser Darstellungen ist landschaftlich. Die Deckel beider Kästen sind von neuerer Arbeit.

Noch zwei andre Kästchen verwandten Styles sind aufser den ebengenannten zu erwähnen, welche, wie diese, ohne Zweifel zur Aufbewahrung von Schmuckgeräthen dienten, indefs aus andrem Materiale gefertigt sind. Das eine ist von Holz und mit flachem Deckel 74.
versehen (6½ Zoll lang, 4½ Zoll breit, 3 Zoll hoch). Der Deckel und die Seitenwände des Kastens sind mit ziemlich leichtgeschnitzten, etwas manierirten Darstellungen, etwa aus dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, geschmückt. Die Hauptdarstellung ist auf dem Deckel; in grofsen gothischen Minuskeln führt dieser die Umschrift: *sin. hort. dv. bist. gnadig. mir. von. ich. mich. scheden. sol. vo(n). d(ir).* In der Mitte sieht man eine weibliche Gestalt mit weitgebreiteten Flügeln, den

Oberleib nackt, um die Hüften ein Tuch geschlagen und mit Schnabelschuhen an den Füfsen, — ohne Zweifel wiederum Frau Minne; sie sitzt auf dem Rücken eines knieenden bärtigen Mannes, der mit dem zierlichen Kostüme der Zeit angethan ist. Zur Rechten steht ein junges Weib, welches ein Herz darbringt, zur Linken ein älterer bärtiger Mann mit einer Schriftrolle in der Hand. Der Grund des Reliefs ist Teppich-artig ausgeschnitten; ebenso der an den Seitenreliefs des Kastens. Diese enthalten, in vier Darstellungen, die verschiedenen Stadien eines Liebesverhältnisses. Auf den ersten beiden sieht man die allmählige Annäherung eines Liebespaares, sodann die Umarmung, auf dem letzten die Trennung; Schriftrollen mit erklärenden Reimen, welche die Figuren in ihren Händen tragen, geben die nähere Bezeichnung für jede einzelne Scene. Die Auffassung dieser Darstellungen ist übrigens, wie auch die Ausführung, nicht durch ein sonderlich zartes, inniges Gefühl geleitet worden.

75. Das andere Kästchen (5½ Zoll lang, 2½ Zoll breit, 4 Zoll hoch), ebenfalls von Holz, hat einen feinen Kreideüberzug, worauf verschiedene Relief-artig erhöhete und in Farben ausgeführte Darstellungen enthalten sind. Der Deckel des Kästchens ist gewölbt, der Fufs in der Form gothischer Rosetten ausgeschnitzt. Der Grund zwischen den Darstellungen ist golden punktirt, diese selbst, aufser den Farben, mit mannigfachen Goldzierrathen versehen. Das Kostüm der Figuren ist reich und prächtig, buntgeschlitzt, Schleppkleider und Hängeärmel, Schnabelschuhe, Behänge von Schellen (wie es scheint) u. s. w. Der eigenthümliche Schnitt des Kostüm's, der Styl der Zeichnung und der Malerei deuten mit Bestimmtheit auf das vierzehnte Jahrhundert; einzelne Motive, namentlich die Bildung der Gesichter, erinnern an den Charakter der kölnischen Malerschule. Leider sind an den erhabenen Theilen dieser Darstellungen die Far-

ben bereits mehrfach abgerieben. — Die Darstellung der Vorderseite wird durch einen Arabesken-artigen Baum in zwei Theile gesondert. Auf der rechten Seite sieht man eine Dame in einer sonderbaren Stellung, so dafs man nicht wohl entscheiden kann, ob sie sitzt oder tanzt; ihr rechter Fufs ist etwas erhoben, und der grüne Strumpf wird bis zur Wade sichtbar. Ihr gegenüber, auf der linken Seite, sitzt ein ritterlicher Jüngling auf einem Kissen; sein rechter Fufs ist roth bekleidet, der linke, den er mit beiden Händen erhebt, weifs und mit einem vierfachen grünen Bande um den Knöchel umgeben. Hinter ihm steht ein zweite Dame, in weitere Gewande jungfräulich verhüllt, und legt ihm die linke Hand auf die Schulter. Auf der Darstellung, welche den gewölbten Deckel des Kästchens schmückt, sind dieselben Personen enthalten. Hier ist in der Mitte ein Springbrunnen angebracht. Auf der rechten Seite sieht man den Jüngling, indem er die zweite Dame (die auf der ersten Darstellung hinter ihm steht) umfafst. Auf der linken Seite, zu den Beiden hinüberblickend und eine Schriftrolle in der Hand emporhaltend, steht die erste Dame. Die schmalen Seitenwände des Kästchens sind mit Kronen geschmückt. Auf der Rückwand ist ein Adler oder Falke angebracht, der eine Schriftrolle in seinen Fängen hält. — Zur Erklärung dieser Darstellungen ist vor geraumer Zeit bereits, ehe das Kästchen nach Berlin gelangt war, eine sehr ausführliche und mit mannigfach gelehrtem Apparat versehene Schrift erschienen: „Johann „Georg von Eckhart: Erklärung eines alten Kleino„dien-Kästleins, aus dem Ebnerischen Cabinete zu Nürn„berg, worauf die Verlöbnifs Heinrichs Hertzogen von „Sachsen und Pfalzgrafen bei Rhein mit Agnesen Pfal„tzis. Erb-Princessin vorgestellet ist, etc. Nürnberg, 1725." (56 S. in 4.) Der Verf. bezieht, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, die Darstellungen des Kästchens auf die bekannte romantische Vermählung der Agnes von

Hohenstaufen, Nichte des Kaisers Friedrich Barbarossa, mit Heinrich, dem Sohne Heinrichs des Löwen (im J. 1194), wodurch der langjährige verderbliche Zwist beider Familien beigelegt ward. Die Vermählung wurde, ohne Wissen des Vaters der Agnes, durch ihre Mutter insgeheim zu Stande gebracht. So deutet es der Verfasser, dafs bei dem dargestellten Liebespaare Niemand weiter als nur noch eine zweite Dame (die Mutter) zugegen ist. Das erste Bild stellt, nach seiner Ansicht, die Schmückung des jungen Herzogs für das Fest der Trauung dar: die Mutter der Agnes (jene Dame in ihrer halb sitzenden, halb tanzenden Stellung) habe ein Schmuckband von ihrem Beine abgelöst und dasselbe dem Bräutigam übersandt, der es, nach Unterweisung der Braut, um das eigene Bein zu legen beschäftigt sei. Die Kronen auf den beiden Seiten bezeichnen das fürstliche Geschlecht der Dargestellten. Den Vogel auf der Rückseite des Kästchens erklärt der Verfasser als einen Falken, und zwar als eine Anspielung auf die Worte der Mutter, mit denen diese dem heimkehrenden Gemahle das Geschehene zu entdecken begann: „Ich habe (so sprach sie zu ihm) einen auserwählten Falken gefangen, der über's Feld geflogen kam; einen schöneren habt ihr nie gesehen; sein braunes Haupt, seine blanke Kehle, seine langen Schwungfedern, seine gekrümmten Klauen und Schnabel geben ein gutes Zeugnifs, dafs ihn sein Vater auf hohem Aste auferzogen habe," etc. Auf der Schriftrolle, welche der Vogel in seinen Klauen hält, sieht man einen, gegenwärtig etwas verletzten Buchstaben, den der Verf. als ein A (zur Bezeichnung des Namens Agnes) liest; so auch zwei ornamentistische Figuren auf dem Grunde des Deckelbildes, die ebenfalls einem A ähnlich erscheinen. Auf der Schriftrolle, welche die als Mutter der Agnes bezeichnete Dame auf demselben Bilde hält, befindet sich ebenso eine kurze In-

schrift, welche der Verf. als „*Jot be*" liest *) und als Got benedic (Gott segne) erklärt. Ohne uns hierauf weiter einzulassen, bemerken wir über das Ganze der Auslegung nur, dafs dieselbe, was ihre Sicherheit anbetrifft, freilich auf ziemlich schwachen Füfsen beruht, dafs sie aber eins der anmuthigsten Ereignisse deutscher Geschichte mit diesen Darstellungen auf eine keineswegs geistlose Weise in Verbindung bringt und somit — wenigstens in Ermangelung einer bessern — dem Beschauer immerhin gar Manches zu denken giebt. Darin freilich müssen wir dem Verfasser entschieden widersprechen, dafs das Kästchen aus jener Zeit stamme und etwa für die Agnes selbst gearbeitet sei. Abbildungen sämmtlicher Darstellungen des Kästchens, welche deren Styl in einer ganz leidlichen Weise wiedergeben, sind der genannten Schrift beigefügt.

Den Wærken der in Rede stehenden Periode sind noch einige interessante kirchliche Utensilien der Zeit anzureihen. Zunächst eine Bischofmütze, auf deren ei- 76.
nen Seite die Krönung Mariä, auf der andern die Verkündigung mit ziemlich roher Stickerei dargestellt ist: die Gewänder sind aus Perlen zusammengesetzt. — So- 77.
dann eine Sammtdecke, dergleichen zur Bedeckung der Reliquiengefäfse dienten; sie ist mit allerlei frommen Gaben: Schaustücken, Steinen, Münzen, Ex-voto's u. s. w. behängt. Beide Stücke stammen aus Minden. — Fer- 73.
ner ein sehr grofser goldner Finger-Ring, dessen Platte 2 Zoll im Durchmesser hat. In der Mitte derselben ist ein grofser roher Saphir von herzförmiger Gestalt, umher sind kleinere Steine und Perlen eingelassen. Die ganze Arbeit zeigt Begehren nach Pracht, aber zugleich ein vollkommenes Unvermögen künstlerischer Gestaltung. Auf dem Ringe selbst findet sich, mit neugothischen Majuskeln,

*) Sie mufs aber ohne Zweifel als „*tot : be*:" gelesen werden.

risses (von dem weiter unten die Rede sein wird) benutzt hat. Der in Rede stehende Riſs wurde von Hrn. Oberbaurath Moller zu Darmstadt (dem Begründer der deutschen Architektur-Geschichte) aufgefunden und im J. 1817 Sr. Maj. dem jetztregierenden Könige von Preuſsen verehrt, welcher die Aufbewahrung desselben unter den Schätzen der Kunstkammer anbefahl. Ueber die Eigenthümlichkeiten des architektonischen Styles, die sich an diesem Risse vorzüglich klar entfalten und an ihm die schönste, edelste und reinste Ausbildung des gothischen Bausystems erkennen lassen, näher zu sprechen, ist hier nicht der Ort; auch ist derselbe, durch das von Hrn. Moller herausgegebene Fac-simile der Zeichnung (welches gegenwärtig bereits in einer zweiten Auflage erschienen ist), allen Freunden der Geschichte deutscher Baukunst bekannt. Wohl aber dürfte es interessant sein, hiebei einen Auszug der eignen Bemerkungen des Hrn. Moller über die Auffindung des Riſses, aus den Acten der Kunstkammer, folgen zu lassen.

„Im October des Jahres 1814 (so berichtet Hr. Moller in einem Schreiben aus Darmstadt vom 17. Novbr. 1817) brachte mir der Maler Seekatz von hier, da meine Liebe für alte Baukunst bekannt ist, eine alte Pergamentzeichnung. Er hatte dieselbe bei Gelegenheit eines zu malenden Transparentes auf dem Dachboden des Gasthofes zur Traube, zerrissen und beschmutzt, unter altem Geräthe gefunden und, da der Besitzer desselben sie nicht in Anspruch nahm, sich zugeeignet. Nicht unbekannt mit dem herrlichen Gebäude des Doms zu Köln, erkannte ich mit freudiger Verwunderung den alten Bauriſs des Portals und Thurmes und bat Herrn Seekatz, mir denselben gegen ein angemessenes Geschenk zu überlassen. Der Gedanke der nahen Gefahr des Verderbens, in welcher diese so unschätzbare Zeichnung geschwebt hatte, ergriff mich aufs Lebhafteste und erzeugte sogleich

den Entschluſs, dieselbe mit gewissenhafter Treue als Fac-simile stechen zu lassen und so für immer zu retten..... Zwei Jahre später war ich so glücklich, aufmerksam gemacht durch die Abbildung eines dem Kölner Domrisse angehörigen Fensters in Willemin's *Monuments inédits*, dem Herren Boisserée die nöthigen Nachweisungen zu geben, wodurch es demselben glückte, durch seine Verbindungen zu Paris eine zweite auf Pergament gemachte Zeichnung des Doms zu acquiriren, welche den südlichen, zum Theil ausgeführten Thurm darstellt, während die meinige den nördlichen, nicht vorhandenen Thurm zeigt. — Das Vorstehende ist Thatsache. Ueber die Auffindung beider Risse, sowie das Verhältniſs derselben zu einander, läſst sich Folgendes als nicht unwahrscheinlich annehmen. Bei genauerer Vergleichung sieht man, daſs die zu Paris gefundene Zeichnung in den Beiwerken und Verzierungen weniger frei und schön gearbeitet, auch daſs das Pergament, wenngleich weniger beschädigt, doch mehr abgenutzt ist, als bei der ersten. Es wird daher wahrscheinlich, daſs dieses der Riſs für die Arbeiter, der meinige hingegen der erste Originalriſs von der Hand des Meisters ist, welcher im Archiv des Domes bewahrt wurde. Diese Wahrscheinlichkeit nimmt zu, da nach dem Lüneviller Frieden (1801) die Auswechselung der Kölnischen Archive zu Darmstadt im Gasthof zur Traube statt gefunden haben soll, mithin jener Riſs von den französischen Kommissairen unbeachtet worden und zurückgelassen sein mag. Meines Erachtens ist diese Zeichnung, welche unstreitig vor dem Jahre 1240 gemacht wurde, sowohl der Trefflichkeit des Gegenstandes, als der Schönheit der Ausführung wegen, in ihrer Art einzig und unschätzbar." U. s. w.

3. Werke des 15. Jahrhunderts,

zumeist Metallarbeiten.

Es finden sich wenig Arbeiten in der Kunstkammer vor, die mit Sicherheit als Werke des fünfzehnten Jahrhunderts zu bezeichnen sind. Das fünfzehnte Jahrhundert ist diejenige Periode, in welcher sich nach und nach jene scharfe, geschnittene Manier der Darstellung ausprägt, die besonders in den deutschen Holzschnitten dieser Zeit charakteristisch hervortritt und die zunächst um so mehr in die Augen fallen mufs, als sie in dieser Zeit noch nicht durch eine genügende Fülle der körperlichen Form ermäfsigt wird. Doch zeigen sich hiebei (wie oben bemerkt) mehrfach noch die Nachwirkungen jener weicheren Motive des germanischen Styles, vornehmlich in Werken, welche dem Fache der Metallarbeit angehören, — zum Theil vielleicht aus dem Grunde, weil hier die Arbeit des Modells in dem weichen Stoffe des Thons einer solchen Behandlungsweise fördersam entgegen kam.

Die hier zu nennenden Werke des fünfzehnten Jahrhunderts sind fast sämmtlich aus den Werkstätten der Metallarbeiter hervorgegangen und geben, wenigstens zum Theil, Belege für das eben Gesagte. Die bedeutendsten derselben haben die Gestalt und Einrichtung prachtvoller Geräthe.

Ohne eigentlich bildnerischen Schmuck erscheint
82. zunächst ein Trinkhorn von sehr bedeutender Gröfse (im Halbkreis gebogen, dessen Sehne 1½ Fufs beträgt), auf drei Füfsen ruhend, mit breiten Fassungen und Beschlägen von vergoldetem Silber; auf letzteren sind reiche Blättergewinde im Style des gothischen Ornaments (der italienisch-gothischen Kunst verwandt) gravirt. Am Rande liest man, in der Schrift des fünfzehnten Jahrhunderts, die Namen der heiligen drei Könige (wie dieselben sich mehrfach auf älteren Trinkhörnern zeigen); zwischen dem ersten und dem zweiten Namen

findet sich ein Wappenadler gravirt, dessen Form ebenfalls auf das fünfzehnte Jahrhundert hindeutet. Die älteren Verzeichnisse der Kunstkammer erkennen in dem Horn jedoch eine wunderwürdige Reliquie: Im J. 1665 wird dasselbe „das Horn von den heiligen 3 Königen" genannt, — ausführlicher noch im J. 1689, als „ein Horn von den heil. 3 Königen, worin sie Weihrauch- und Myrrhen, nebst einer Schaale, worinnen sie Gold geopfert haben sollen .... kommt aus einem Kloster in Ungarn (?)" U.s.w. — Die im letztern angeführte Schaale ist nicht mehr vorhanden.

Sodann ist ein grofses Monstranz-förmiges Gefäfs von 83.
Silber zu nennen, welches im J. 1460 von Papst Pius II. (Aeneas Sylvius, — der als Secretair auf dem Baseler Concil die Rechte der Kirchenversammlungen gegen die Päpste vertheidigt hatte) der Stadt Basel als Geschenk übersandt wurde. Es gehört (ebenso, wie die oben, No. 79., genannte Krone der Kaiserin Anna) zu den Kirchenschätzen des ehemaligen Gesammt-Cantons Basel. Die ganze Arbeit ist 1 Fufs 11 Zoll hoch; der Haupttheil hat die Gestalt einer flachen runden Kapsel. Auf der Vorderseite der letzteren sieht man das Lamm der Offenbarung mit Kreuz und Siegesfahne, in getriebener Arbeit, Silber auf vergoldetem Grunde; die Behandlung desselben ist indefs ohne künstlerisches Gefühl. Umher verschiedene grofse gefafste Steine. Die Rückseite enthält eine gravirte Darstellung: Pius II. in ganzer Figur, knieend und betend, vor ihm die Papstkrone, die Schlüssel und das Wappen; seine Gewandung ist vergoldet, das Uebrige Silber. Der Styl der Zeichnung, besonders der Gewandung, ist mehr in der holzschnittartigen scharfen Weise der deutschen (namentlich der nürnbergischen) Kunst, als einer der italienischen Schulen jener Zeit verwandt; die Behandlung ist derb und von einer gewissen handwerksmäfsigen Tüchtigkeit; die Umrisse der Gravirung sind stark gezogen, die Schraffirungen in den

Schätten aber nicht ohne Leichtigkeit. Ueber der Figur ist eine Inschrift in lateinischen Hexametern, welche die Versicherung der gnädigen Gesinnungen des Geschenkgebers gegen die Stadt Basel und das Datum enthält. Sie lautet wörtlich:

Maximus antistes magna pietate secundus
Hunc pius agnelhum dei sacraverat ipse
Quam tibi pro magno celebris basilea decore
Mittit et ex veteri qua te sub corde benigno
Claudit amicicia venias superaddidit ultro
Magnas ad edem sancta(m) hanc qui crimine fasso
Acceserat tristes exponens pectore culpas
Divesque solvetur ceti remeabit in ortus
Donat tibi eneas pius hec basilea secundus
M°. ccc°. lx°.

Im Uebrigen ist das ganze Gefäfs, der Fufs, der Kranz, welcher die Kapsel umgiebt, und die Spitze, reich mit gothischem Ranken- und Blattwerk besetzt. Letzteres, aus Silberblech geschnitten und zum Theil vergoldet, ist sehr kraus gestaltet und wiederum ganz dem Style des Blattwerks an deutschen Werken der gothischen Architektur entsprechend, so dafs, wie es scheint, die Arbeit nicht in Italien, sondern in Deutschland gefertigt sein dürfte.

84. Ein zweites kirchliches Prachtgeräth von Silber, eine Monstranz, stammt ebenfalls aus jenen Baseler Kirchenschätzen. Sie hat die Form eines reichgegliederten gothischen Tabernakels und mifst 2 Fufs 4½ Zoll in der Höhe. Ein hoher Fufs, reich mit gravirten gothischen Verzierungen versehen, trägt eine cylinderförmige Kristallkapsel, welche von einer leicht durchbrochenen Architektur umgeben und gekrönt wird. Letztere entspricht der zierlichen, anmuthvollen Entfaltung des gothischen Architekturstyles im fünfzehnten Jahrhundert; aber sie ist in vollkommenster Reinheit durchgebildet, ohne all jene phantastischen Formen, die durch eine ausgeartete Prunksucht hervorgerufen wurden und die sich namentlich an Schmuckgeräthen der Zeit häufig

finden. Als besondrer Schmuck sind dieser kleinen Architektur mehrere Statuetten (ebenfalls von Silber) beigefügt, die indefs an sich nichts sonderlich Ausgezeichnetes haben; sie sind von verschiedener Gröfse; die Hauptfigur stellt den Kaiser Heinrich den Heiligen, den Stifter des Bisthums von Basel, dar.

Interessanter noch, als die beiden genannten, ist ein 85.
drittes kirchliches Schmuckgeräth, sowohl durch die Arbeit selbst, als zunächst auch durch den Umstand, dafs es nicht blos mit dem Datum (1484), sondern auch mit dem Namen des Stifters und mit dem Namen des Verfertigers und seiner Heimath bezeichnet ist. Es ist eine flache runde Kapsel von vergoldetem Silber, 5¾ Zoll im Durchmesser enthaltend und als Agraffe („Monile", — Halsschmuck) zum Zusammenfassen des Mefsgewandes über der Brust bestimmt. Auf dem Rücken der Kapsel sieht man ein Band mit scharfgravirter neugothischer Minuskelschrift: „*Reineke. vam. dressche. gholtsmed.*" Unter demselben ist eine schrägstehende, Wappen-förmige Tafel, deren gravirte Darstellung ohne Zweifel das Monogramm des Künstlers enthält: oberwärts das Profil eines Gesichtes, nach unten gewandt und von flammenden Strahlen umgeben, unterwärts ein *r* *). Unter der Tafel steht: „*mindensis.*" Auf dem Rande der Kapsel liest man (mit Auflösung der Abbreviaturen): „*Anno. domini.* m°. ccc°. *lxxxjjjj.*° *Albertus. de. letelen. Canonicus. ecclesie. mindensis. dedit. hoc. monile. requiescat. in. pace.*" **). — Auf ihrer vorderen Seite, innerhalb, ist die Kapsel mit einem zierlich durchbrochenen gothischen Blumenkranze eingefafst. Darüber ist

*) S. d. Monogrammen-Tafel, 1.

**) Die v. Letelen sind ein altes Patricier-Geschlecht der Stadt Minden; der im Obigen genannte Domherr Albert v. L. findet sich auch in einer Urkunde vom J. 1481 genannt. (S. Würdtwein: *Nova subs. dipl. XI*, 279.

der Deckel aufgesetzt, welcher den eigentlichen Schmuck des Werkes ausmacht. Er enthält eine Architektur mit vorspringenden, durchbrochen gearbeiteten Baldachinen, deren jeder in der Gestalt eines Thürmchens von zwei Geschossen erscheint und die den gothischen Baustyl in einer reichen, aber durchaus edlen Weise nachbilden. Unter den Baldachinen sind Hautrelief-Figuren angebracht. In der Mitte der heil. Petrus (der Hauptpatron des Stiftes von Minden), sitzend, im päpstlichen Kostüm; seine Gewandung ist wohl gearbeitet und noch entschieden an den weichen (germanischen) Styl der früheren Zeit erinnernd. Zu seinen Seiten stehen zwei ritterlich gepanzerte Heilige, deren Rüstungen mit grofser Feinheit ausgearbeitet sind. Unter Petrus kniet anbetend der Donator im Domherrn-Kostüme. Die Behandlung dieser vier Figuren ist, wenn auch noch ohne höhere künstlerische Vollendung, so doch durchaus tüchtig, selbst mit einer gewissen Freiheit und nicht ohne ein gesundes, lebendiges Gefühl. Emailverzierungen, die gegenwärtig nicht mehr vollständig erhalten sind, gaben dem zierlichen Ganzen ein noch reicheres Gepräge. So zeigt sich, unter der durchbrochenen Randverzierung der Kapsel, ein Streif mit blauer Emailfarbe untergelegt; so waren die kleinen Fenster der Thürmchen, unter dem Stabwerk derselben, in grüner und blauer Emaille ausgeführt, so endlich die inneren Seiten der Mäntel der beiden Ritter auf gleiche Weise bemalt.

86. Den Figuren des ebengenannten Werkes ähnlich, wenn gleich im Style mit ihnen nicht gänzlich übereinstimmend, sind drei kleine vereinzelte Figuren von vergoldetem Silber, deren Rückseite unausgearbeitet ist und dazu bestimmt war, an einer Fläche angeheftet zu werden: Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde, Johannes der Evangelist und die Halbfigur eines Christus. Auch diese Gestalten haben viel Treffliches, besonders ist beim Johannes die Anordnung des Gewandes von

vorzüglicher Schönheit und in grofsartig edlen Linien gehalten. Doch neigt sich die Behandlung der Gewänder, vornehmlich in den Brüchen, wiederum mehr zu dem scharfen, eckigen Wesen, welches, wie bemerkt, in den andern Kunstzweigen der Zeit vorherrscht.

87. Nicht minder interessant sind zwei gröfsere, vollständig ausgearbeitete Statuetten, aus Silber getrieben und vergoldet, die Gesichter mit Emailfarben naturgemäfs bemalt; eine jede von ihnen 6¼ Zoll hoch. Sie stellen Maria und Johannes dar, beide, einander correspondirend, in klagender Geberde und emporschauend, in der Art wie sie, bei so häufig vorkommenden Darstellungen, zu den Seiten des gekreuzigten Heilandes stehen; ohne Zweifel befanden sie sich ursprünglich in einer solchen Verbindung. Die Verhältnisse der Figuren sind etwas schwer, die Gewänder aber reich geordnet, in grofsen, edlen Linien, die zwar wiederum die characteristischen Eigenthümlichkeiten des fünfzehnten Jahrhunderts nicht verläugnen, letztere aber auch hier in einer ebenfalls noch weichen und gefälligen Weise zur Erscheinung bringen.

88. Aehnliche stylistische Verhältnisse zeigt ein kleines, in Bronze gegossenes (nicht getriebenes) vergoldetes Relief vom J. 1480, welches die Auferstehung Christi darstellt. Es ist 6 Zoll hoch, 4½ Zoll breit und enthält kurze, etwas schwere Figuren; die Krieger am Sarge dürften, der Auffassung nach, den Kriegergestalten des Meisters Wilhelm von Köln (besonders auf dem Gemälde dieses Meisters, welches sich in der Gemäldegallerie des Museums unter III, No. 179. befindet) zu vergleichen sein. Die Gewandung Christi ist in schönen edlen Linien geführt; es gilt hievon dasselbe, wie von den Linien an den Gewändern der ebengenannten Statuetten. An dem mit gothischen Zierrathen versehenen Sarge finden sich, als Bezeichnung des Verfer-

tigers, die Buchstaben: I. V. A.*) und darunter die Inschrift: „*Anno. domini. milesimo* 480."

89. Sodann sind einige kleine, in Perlmutter geschnittene Reliefs mit religiösen Darstellungen, zumeist in Medaillonform, zu erwähnen, welche jenen scharfen eckigen Styl der Zeit, durchweg jedoch in einer ziemlich handwerksmäfsigen Weise, vorherrschen lassen. Zum Theil dürften sie auch bereits dem sechszehnten Jahrhundert angehören. —

Ein Paar plastische Arbeiten scheinen der niederländischen Kunst um den Schlufs des fünfzehnten Jahrhunderts anzugehören. Unter diesen ist zunächst ein in
90. Bronze gegossenes, 4 Zoll hohes Relief der Madonna, die das stehende Christkind auf ihrem Schoofse hält, anzuführen. Sie sitzt vor einem Teppiche, den ein Engel emporhebt. Kleid und Mantel breiten sich in weiten, zwar scharfgebrochenen, doch grofsartig angelegten Falten um sie her; der Styl des Ganzen, vornehmlich der Gewandung, deutet auf die späteren Nachfolger der durch die Eyck'sche Schule begründeten Darstellungsweise. Die Arbeit ist, wenn man von den Härten in dem Körper des Kindes absieht, als sehr tüchtig zu bezeichnen.

91. Sehr verschieden hievon sind zwei in Elfenbein geschnitzte Hautreliefs von noch kleinerer Dimension, die, nach der Auffassung und Ausführung zu urtheilen, eine Verwandtschaft mit der holländischen Schule jener Zeit zu verrathen scheinen. Vielleicht gehören sie aber bereits dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts an. Das bedeutendere von diesen stellt die Krönung der heil. Jungfrau dar. Christus und Gott Vater, vor denen Maria kniet, sitzen in einer Art reichgeschmückten gothischen Chorstuhles, dessen vortretende Seitenwände

*) Brulliot, *Dict. d. Monogr. Nouv. éd. II, No.* 1721. — Ohne Zweifel spricht Brulliot von dem obengenannten Relief.

ebenfalls verziert und unterwärts mit den sehr kleinen, in flachem Relief gearbeiteten Figuren der Stifter und ihrer Schutzpatrone versehen sind. Die Arbeit ist sehr fein, aber die Zeichnung nicht angenehm, die schweren, langgezogenen Köpfe manierirt, der Faltenwurf übertrieben geknittert. — Ganz dieselbe Behandlung zeigt die 92.
zweite, noch kleinere Arbeit, eine Darstellung der Kreuzigung Christi mit vielen Figuren.

III. Alterthümliche Arbeiten späterer Zeiten.

Ehe wir uns nunmehr der Betrachtung derjenigen Werke zuwenden, welche die Kunstrichtungen des sechszehnten Jahrhunderts repräsentiren, sind vorerst noch einige Arbeiten zu besprechen, die, mehr oder minder zwar eben dieser Zeit angehörig, doch aufserhalb des allgemeinen Entwickelungsganges stehen, die vielmehr mit Absicht und durch äufserliche Umstände bestimmt, alterthümliche Motive der Darstellung aufnehmen und dieselben, — wenn auch mit technischem Geschick, so doch ohne eignes, tieferes Lebensbedürfnifs nachbilden. Es sind Gegenstände religiösen Inhalts und zu religiösen Zwecken dienend; das Festhalten an der veralteten Form erklärt sich hier (wie überall) vornehmlich daraus, dafs man in dem Alten, seiner festen Erstarrung wegen, auch eine gröfsere Heiligkeit zu sehen glaubte, den lebendigen Geist mifskennend, der in jeder Frühlingsperiode neue Blüthen treibt.

93. Die merkwürdigste dieser Arbeiten ist ein in Holz geschnitztes Kreuz, welches mit einer Unzahl figürlicher Darstellungen von kleinstem Mafsstabe versehen ist und, unter dem Namen des Maximilianischen Kreuzes, seit geraumer Zeit als ein Werk Albrecht Dürer's

gilt. Durch Kaiser Maximilian I. soll dasselbe bei letzterem bestellt worden und für den kunstliebenden Papst Julius II. bestimmt gewesen sein. Nach dem früher (1513) erfolgten Tode des Papstes soll es in das Oratorium der Tochter Maximilians, und nach deren Tode im J. 1530 nach Antwerpen gekommen sein. Im J. 1811 befand sich das Kreuz zu Paris (beschrieben in dem „Politischen Journal", Bd. II., St. 11. 1811, Novembr. S. 1049); von Napoleon soll es damals dem Papste Pius VII. zum Geschenke zugedacht gewesen sein. Später gelangte es in die v. Nagler'sche Sammlung und von da an den Ort seiner gegenwärtigen Aufbewahrung *). Das Kreuz selbst, von nur geringer Gröfse, ruht auf einem etwas höheren Untersatze; beides zusammen hat nur eine Höhe von ein wenig über 13 Zoll. Der Untersatz zerfällt in vier Abtheilungen und ist von achteckiger Form, das Kreuz dagegen viereckig. Alle Ränder des ganzen Werkes sind theils mit Ornamentstreifen, theils mit reichen architektonischen Gliedern eingefafst, auch mannigfach architektonische Bekrönungen dabei angewandt; der Styl dieser Architektur ist spätgothisch, mit modernen Details vermischt. Das Kreuz und der gröfsere Theil des Untersatzes zerfallen auf allen Seiten in kleine Bildfelder, deren im Ganzen 48 zu zählen sind und die in sehr kleinen, aber meist sehr figurenreichen Compositionen die Geschichte Christi darstellen. Diese Compositionen sind ganz durchbrochen gearbeitet und mit mannigfachen kleinen Architekturen geschmückt, deren gewundene Säulchen, nicht stärker als ein starker Zwirnsfaden, häufig ganz frei stehen. Aufser-

*) Heller („das Leben und die Werke Albrecht Dürer's", II. S. 278.) führt das Kreuz ebenfalls unter den Arbeiten Dürer's an und bemerkt, dafs es sich 1811 im Besitz des Goldschmiedes Blerzy befunden habe, indem er auf den „Korrespondenten von und für Deutschland" (1811, No. 170, S. 683—84) verweist.

dem kommen zu diesen Compositionen noch drei wenig erhabne Reliefs auf den oberen Flächen des Kreuzes und sechszehn Halbfiguren auf den vorspringenden Ecken des Untersatzes, so dafs im Ganzen gewifs an 1000 Figuren gezählt werden können. — Wie es sich mit den oben angeführten historischen Notizen verhalte, müssen wir gegenwärtig dahin gestellt sein lassen. Wohl aber ist schon die äufserlichste Betrachtung dieser Arbeit hinreichend, um sehr bündige Zweifel gegen die Annahme, dafs dieselbe von Dürer selbst herrühre, aufkommen zu lassen; es steckt darin fast ein halbes Leben voll Mühe und Künstelei, so dafs es unbegreiflich sein würde, wo ein so viel beschäftigter, ein von so ernsten Ideen bewegter Mann, wie Dürer, Zeit und geistige Mufse zur Durchführung derselben habe hernehmen können. Mehr aber noch widerspricht die innere, künstlerische Beschaffenheit dieser Arbeit jener Annahme, auch wenn man voraussetzen wollte, dafs Dürer dieselbe nur geleitet habe, dafs sie von Künstlern, die nur irgendwie unter seinem persönlichen Einflusse standen, ausgeführt sei. Läfst allerdings zwar die Architektur der Einfassungen die ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts erkennen, fehlt es der Anordnung der kleinen Compositionen hier und da nicht an ansprechenden Motiven, so ist deren Ausführung doch durchaus unbelebt und geistlos, findet sich durchaus keine Spur des eigenthümlichen Styles der Nürnberger Schulen jener Zeit (geschweige der speciell Dürer'schen Schule), deutet Alles endlich, in Composition und Behandlung, ungleich entschiedener auf byzantinische Vorbilder zurück. Wir werden also, rücksichtlich der Entstehung des Werkes, auf solche Orte geführt, in denen, wenig berührt von den neuen Entwickelungs-Momenten der Zeit, die urältesten Vorbilder sich in immer erneuter Wiederholung erhalten konnten, — d. h. auf die Klöster. Betrachten wir das Kreuz aber als eine Klosterarbeit, wie von diesen

Orten ja so vieles Aehnliche, dessen Werth ebenfalls nur in der Ueberwindung technischer Schwierigkeit beruht, ausgegangen ist, so begreifen wir zugleich, wie die Verfertiger, anderweitigen Lebens-Interessen abgethan, für die Vollendung desselben überflüssige Zeit haben konnten.

Diese Annahme, an sich schon höchst wahrscheinlich, erhält eine sehr bedeutende Unterstützung durch mehrere andre in Holz geschnitzte Arbeiten, die, wenn auch weniger ausgedehnt, so doch von ganz ähnlicher Beschaffenheit und nur im Einzelnen, bei etwas bedeutenderer Gröfse der Figuren, noch sauberer ausgeführt sind. Bei allen diesen sieht man ebenso die Nachahmung byzantinischer Vorbilder. Dahin gehört namentlich wiederum ein kleines Kreuz, welches auf jeder Seite vier Darstellungen, zierlich durchbrochen gearbeitet, enthält; sodann mehrere Täfelchen, gleichfalls fein durchbrochen, in welchen verschiedene heilige Figuren oder biblische Begebenheiten, mannigfach verschlungen dargestellt sind. — Interessanter ist ein gröfseres Kreuz (vermuthlich der Obertheil eines Prozessions-Stabes) mit eigenthümlich arabeskenhaften Ausgängen, welches im Ganzen einen vortrefflichen Effekt macht; auch dies ist auf beiden Seiten mit einer grofsen Anzahl biblischer Scenen in byzantinischem Style geschmückt, deren Arbeit aber roher und nur auf eine mehr dekorative Wirkung berechnet ist. —

94.

95.

96.

Vornehmlich in der russischen Kirche ist, wie bekannt, diese rein handwerksmäfsige Nachahmung der byzantinischen Darstellungsweise herrschend geblieben. Als Beleg hiefür sind drei kleine Arbeiten aus Bronze anzuführen, die sich den ebengenannten Holzschnitzwerken anreihen, den byzantinischen Styl indefs in einer ungleich mehr barbarischen Weise wiedergeben. Es sind kleine Altärchen (Triptychen), deren Mitteltafeln, ebenso wie die beweglichen Flügel, mit Reliefdarstellungen bei-

97.

liger Figuren versehen sind. Bei zweien von ihnen sind die Gründe der Reliefs mit Emaillefarben bedekt.

98. Interessanter (und ohne Zweifel älter) ist ein andres Altärchen russischer Kunst, welches ganz mit Emaille-Malereien geschmückt ist. Auf der Mitteltafel ist hier Christus auf dem Throne und Heilige zu seinen Seiten, auf den Flügeln sind Engel und Heilige dargestellt. Die Zeichnung ist in zierlich byzantinischem Style gehalten; die Farben aber sind verdorben. —

Nachahmung alterthümlicher Formen zeigen ferner einige Arbeiten aus Gagat (Pechkohle, einer Steinkohle von tiefschwarzer glänzender Farbe), die sich sämmtlich auf den h. Jacobus major, den Pilger-Heiligen, beziehen.

99. Die merkwürdigste derselben ist eine, über einen Fuſs hohe Statuette des h. Jacobus, mit Pilgerhut, Stab und Buch, zu dessen Seite die kleinere Figur eines Pilgers kniet; Haare und einige Nebendinge sind vergoldet. Der Styl dieser Arbeit ist mehr dem germanischen zu vergleichen, die Behandlung indefs so, dafs man auch hier die Absichtlichkeit der Nachahmung erkennt. Das Werk wurde vom General von Minutoli in Cairo gekauft und soll aus Jerusalem herstammen. — In ähnlichem Style
100. ist eine kleine, flache Figur desselben Heiligen, der auf einer Muschel steht und zu dessen Seiten zwei Knieende
101. angebracht sind, behandelt. — Sodann sind zwei Pilgermuscheln aus Gagat, eine von grofser, die andre von kleiner Dimension anzuführen, an deren Aufsenseiten die Relieffigur des h. Jacobus maj., in barbarischer Nachahmung des byzantinischen Styles, angebracht ist. An der gröfseren Muschel findet sich, über der Figur, die Bezeichnung 1404 eingeritzt, die aber später hinzugefügt scheint. — Näheres über den Ursprung und den speziellen Zweck dieser Gegenstände wissen wir mit Sicherheit nicht hinzuzufügen. —

Hiebei sind endlich einige merkwürdige Schnitzwerke in Elfenbein anzuführen, deren Styl man als ei-

nen **hindu-portugiesischen** bezeichnen dürfte. Eine Formenbildung, die oft an die Weise der hindostanischen Kunst erinnert und die sich in ornamentistischen Dingen, zuweilen auch in einzelnen selbständigen Darstellungen, gänzlich an dieselbe anschliefst, dabei aber der bestimmte Bezug auf Gegenstände des christlichen Cultus, sowie das oft angewandte portugiesische Wappen, — alles dies berechtigt sehr wohl zu einer solchen Benennung. Ohne Zweifel gehören diese Arbeiten dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts an, da portugiesische Schiffe den Seeweg nach Ostindien gefunden hatten, indische Schätze Portugal auf den Gipfel seiner Macht hoben und die Edlen Portugals dort sich Heldenruhm zu erwerben bemüht waren. Es läfst sich denken, dafs die neuen Erscheinungen, welche dies Wunderland den Eroberern darbot, nicht ohne Rückwirkung auf ihre eigne Kunst bleiben mufsten, und dafs umgekehrt das dort hinübergetragene christlich-europäische Element sich auf eigenthümliche Weise mit dem phantastischen Wesen des Orients verschmelzen mufste. — Die Kunstkammer besitzt mehrere Arbeiten, in denen sich dieser Charakter deutlich ausspricht. Zu ihnen gehört zunächst ein Becher mit Deckel von der 102.
Form eines Globus, der mit Reliefs von symbolisch-astronomischer Bedeutung geschmückt ist. Er führt die alterthümlich portugiesische Umschrift: „*Espera in deo.*" Seine drei Füfse bestehen jeder aus zwei sich umschlingenden Schlangen, die auf Löwen ruhen, welche Wappenschilder mit dem portugiesischen Wappen halten. Die Behandlung in den Figuren der Reliefs ist übrigens ziemlich barbarisch. — Ein länglicher Kasten 103.
(1 Fufs lang, 6 Zoll hoch) ist mit einer grofsen Anzahl von Reliefs versehen, die zum Theil christliche Gegenstände (aus der Geschichte Christi und verschiedener Heiligen), zum Theil jene phantastischen, seltsam verschlungenen Gestalten, welche der hindostanischen Kunst

ganz eigenthümlich sind, enthalten. Die Behandlung ist, was die Linienführung anbetrifft, weichlich, ohne bestimmte Form und gemessenen Styl, mit durchgearbeitetem Detail, aber ohne Sinn für eine lebendige, höher
104. entwickelte Kunst. — Ein Jagdhorn endlich, welches wiederum mit allerlei fabelhaften, zum Theil mehr ornamentistischen Relieffiguren, aufserdem mit einer Sphära und dem portugiesischen Wappen versehen ist, wird, als ein besonders frühes Werk, dem kühnen Prinzen Portugals, Heinrich dem Seefahrer (gest. 1463), zugeschrieben, welches Letztere wir freilich dahingestellt lassen müssen

IV. Werke deutscher Kunst aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

I. Vorbemerkungen.

Die ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts bezeichnen diejenige Periode, in welcher die Kunst der neueren Zeit ihren schönsten Blüthepunkt erreichte. Gewöhnlich — und in den allgemeineren Beziehungen gewifs mit Recht — betrachtet man Italien als den Sitz der höchsten Blüthe neuerer Kunst; doch ist auch, wie in der nordischen Kunst überhaupt, so vornehmlich in Deutschland, eigenthümlich Bedeutsames, der vollsten Anerkennung Würdiges zur Erscheinung gekommen. Was durch deutsche Künstler im Fache der Malerei (sowie in den davon abhängigen Fächern des Kupferstichs und Holzschnittes) geleistet wurde, hat sich mannigfacher Theilnahme zu erfreuen; ebenso werden, wenigstens im Einzelnen, die gröfseren Werke deutscher Bildhauerkunst genügend gewürdigt. Den kleineren Werken dieser letztgenannten Kunst indefs, die zumeist eine ganz eigenthümliche Behandlung und eine eigenthümliche technische Bildung erfordern, ist bisher, wie es scheint, nicht eine gleiche Beachtung zu Theil geworden; und

doch wird gerade in ihnen eine grofse Anzahl von Arbeiten bemerklich, die sehr geeignet sind, für den Ruhm der deutschen Kunst ein sehr wesentliches Moment hinzuzufügen. Die Schätze der Kunstkammer geben uns die seltne Gelegenheit, gerade dieses Fach der Kunst näher kennen zu lernen. — Doch macht sich, im weiteren Verlauf des sechszehnten Jahrhunderts, bald ein wesentlicher Einfluſs der italienischen Kunst auf die deutsche (und auf die nordische im Allgemeinen) bemerklich, der eine Nachahmung der volleren, gemessneren Formen jener zu Wege bringt; — ein Einfluſs, der zwar, wenn auch mit Nothwendigkeit durch allgemeine historische Entwickelungs-Verhältnisse bedingt, nicht überall als ein günstiger zu betrachten ist, der mannigfach zu einer charakterlosen, oft manieristischen Darstellung führte, — der aber in andern (wiederum den Bildnerarbeiten kleinerer Dimension angehörigen) Fällen, indem er sich mit der heimischen Gefühlsweise organisch verband, gleichwohl sehr interessante Erscheinungen zur Folge gehabt hat.

Die Geschichte jenes kleineren Kunstzweiges in ihren einzelnen Nüancen zu verfolgen, hat indeſs mannigfache Schwierigkeit; die einzelnen hieher gehörigen Werke sind nicht eben häufig mit dem Zeichen dieses oder jenes bestimmten Meisters versehen; die Tradition, welche das eine oder andre Werk einem besondren namhaften Meister zuschreibt, erweist sich bei näherer Betrachtung nicht selten als unhaltbar. Fast in keinem Gebiete der Kunstgeschichte findet sich noch eine so unklare, man möchte fast sagen: eine so mythische Behandlungsweise dieser Wissenschaft; fast nirgend hat man, wie hier, die verschiedenartigsten Leistungen angeknüpft an einzelne berühmte Namen, wie vornehmlich an den Namen Albrecht Dürer's, dessen vielseitiges Genie ihn allerdings zum Repräsentanten deutscher Kunst zu stempeln schien, dessen Gedächtniſs bei den nächstfolgenden Geschlechtern sich aber vielleicht mehr durch

seine wissenschaftlichen Leistungen als durch seine Kunstwerke (für die der Sinn im Verlaufe der Zeit mehr und mehr erloschen war) lebendig erhalten hatte. Wir haben bereits im Obigen (bei Gelegenheit des Maximilians-Kreuzes, n. 93.) unsre gewifs begründeten Zweifel gegen Annahmen der Art ausgesprochen; wir werden auch im Folgenden, ohne uns durch die Tradition binden zu lassen, unsre Ansicht über die kunstgeschichtlichen Verhältnisse des Einzelnen vorlegen.

Die Mehrzahl der in Rede stehenden Werke des sechszehnten Jahrhunderts weist uns nach Nürnberg, welche Stadt, vornehmlich in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, ohne Zweifel den reichsten Kunstbetrieb Deutschlands in sich einschlofs. Hier lebten die berühmtesten Meister der deutschen Bildhauerkunst: der Steinmetz Adam Krafft (gest. 1507), in Rücksicht auf die Mehrzahl seiner Leistungen noch dem vorigen Jahrhundert angehörig und von mannigfachen Schärfen und Härten der Darstellung noch nicht frei, mit sorglichstem Fleifse jedoch das Einzelne der körperlichen Form ausbildend; der Rothschmidt Peter Vischer (gest. 1529), ein Künstler, dessen zahlreiche Bronzearbeiten einen geläuterten Sinn für Adel, Anmuth und Würde zu erkennen geben, der nur selten der eckigen Manier des eben Genannten folgte, der vielmehr die schönen Motive des germanischen Styles (die er ohne Zweifel schon als Erbtheil seines besonderen Kunstfaches und namentlich seines Vaters *) empfangen hatte) mit neuem Leben durchzubilden, — der aber, und besonders in seiner späteren Zeit, auch die Einflüsse der italienischen Kunst, ohne durch dieselben jedoch irgendwie aus seinem eigenthümlichen Wege geleitet zu werden, in sich aufzunehmen und zu verarbeiten wufste. Neben ihnen steht Veit Stofs (gest. 1542), ausgezeichnet als Bildner in

*) Vergl. oben, S. 29, Anmerkung.

Holz, den beiden vorigen indefs nicht an Trefflichkeit vergleichbar, und mehr der Richtung des Adam Kraft nachgehend. Wohl ist schon von vorn herein anzunehmen, dafs diese Meister manches Einzelne von kleiner Dimension geliefert haben werden. Bei den Werken des P. Vischer (namentlich bei dem Sebaldusgrabe) vereinigen sich mannigfach kleinere, schon in sich eigenthümlich abgeschlossene Details zur Herstellung eines bedeutsameren Ganzen; auch haben wir im Folgenden ein Paar Arbeiten anzuführen, die von seiner Hand herrühren. Neben den angeführten Meistern aber und den Schulen, die sich um sie bilden mufsten, werden auch mehrere Künstler genannt, die sich vorzugsweise mit Bildwerken kleinerer Dimension beschäftigt haben; ein Haupttheil ihrer Thätigkeit besteht in der Ausführung kleiner Bildnisse, vornehmlich in Medaillonform, die sodann insgemein durch Metallguís vervielfältigt wurden. Schon von dem Sohne des Peter Vischer, dem Hermann Vischer d. j. (dessen Bildnifs eine ungemein leicht und geistreich gearbeitete Medaille vom J. 1511, wahrscheinlich eine Arbeit seiner Hand, auf unsre Zeit erhalten hat), wird angeführt, dafs er im „Conterfayen" ausgezeichnet gewesen *). Sodann ist der Bildhauer Johann Teschler (st. 1546), als wohl erfahren in kleinen Arbeiten zu nennen, dessen „Lust war, in Marmelstein zu schneiden" und der „in Conterfeiten sehr fleifsig" war. Ebenso der Bildhauer Peter Flötner (st. 1546), der „gewaltig war in kleinen Dingen" und dessen „Lust und tägliche Arbeit" vornehmlich darin bestand, „in weissen Stein zu schneiden", womit er den Goldschmieden die Modelle zu ihrer Arbeit lieferte. Auch die Goldschmiede selbst nehmen in diesen Fächern eine der bedeutendsten Stellen ein. Der berühmteste unter ihnen zu jener

*) Diese, sowie die nachfolgenden Notizen sind aus Joh. Neudörffer's gleichzeitigen Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten Nürnberg's (Nürnb. 1828) entnommen.

Zeit war Ludwig Krug (st. 1535), mannigfach erfahren in allen Zweigen seiner Kunst, auch im „Conterfaiten": „was er aber in Stein und Eisen schnid, das war auch bei den Wahlen (den Italienern) löblich". Neben ihm der Goldschmidt Jacob Hoffmann (st. 1564), „in dem Conterfeten, Wappensteinschneiden u. s. w. hoch erfahren".

Bei der nahen Verwandtschaft, in welcher zu jener Zeit die verschiedenen Künste zu einander standen, darf es ferner nicht befremden, auch Maler mit ähnlichen Arbeiten beschäftigt zu erblicken. Hier nun ist vornehmlich Albrecht Dürer (geb. 1471, gest. 1528) zu nennen, der, ganz abgesehen von der vielseitigen Beweglichkeit seines Geistes und seines Talents, schon durch äufsere Verhältnisse mehr als viele Andre zur Ausführung kleiner bildnerischer Arbeiten geführt werden mufste. Er stammte aus einer Familie, in welcher das Goldschmidts-Handwerk seit geraumer Zeit erblich war: die beiderseitigen Grofsväter, der eigne Vater, Vetter und Bruder hatten sich diesem Berufe gewidmet; er selbst war von früher Jugend auf darin unterwiesen und durfte erst in seinem fünfzehnten Jahre zu dem Fache der Malerei übergehen. Handgeschick und genauere Bekanntschaft mit den technischen Bedingnissen für plastische Arbeit (besonders eben kleinerer Dimensionen) lassen sich also bei ihm mit Bestimmtheit voraussetzen. Doch ist es auffallend, dafs, bei den mancherlei ausführlichen Nachrichten, die über sein Leben und Wirken auf uns gekommen sind, je näher wir auf seine eigne Zeit zurückgehen, um so weniger von seinen plastischen Leistungen gesprochen wird. Schon hieraus können wir schliefsen, dafs er nicht gerade vorzüglich Bedeutsames, in die Augen Fallendes, das Gedächtnifs der Menschen ausschliefslich Fesselndes werde in diesem Fache geliefert haben, — dafs wir vage Aeufserungen, wie die von Sandrart: „ihm sei damals keiner, von der Profession

lichsten gehören, was die deutsche Kunst geliefert hat und die, wenn sie von H. Schwartz herrühren, sehr geeignet sind, den alten Ruf dieses Künstlers zu bestätigen.

---

2. Geschnittene Portrait-Darstellungen, zumeist Medaillons.

Die Betrachtung der einzelnen Werke des in Rede stehenden Zeitraumes, die uns mannigfache Belege für die eben zusammengestellten Notizen geben, fassen wir in einzelnen Gruppen, je nach dem verschiedenartigen Charakter der Gegenstände, zusammen. Zunächst besprechen wir die Portrait-Medaillons, die zumeist in Holz oder Speckstein geschnitzt sind und, wenigstens zum gröfseren Theil, zur Vervielfältigung durch Metallabgüsse gedient haben; natürlich haben sie vor den letzteren, wie man diesen hier und dort in den Münzsammlungen begegnet, den Vorzug gröfserer Klarheit, Bestimmtheit und Lebendigkeit, überhaupt den Vorzug der Originalität. Einige alte Bleiabgüsse geben vortheilhafte Gelegenheit, den Kreis dieser Anschauungen zu erweitern; ein Paar kleine Relief-Portraits von andrer Form werden hiebei ebenfalls ihre Stelle zur Besprechung finden.

Die frühsten unter diesen Medaillons sind drei, welche das Monogramm Albrecht Dürer's tragen, als Arbeiten seiner Hand seit geraumer Zeit anerkannt sind und durch ihre innere Eigenthümlichkeit die Richtigkeit dieser Bestimmung aufser allen Zweifel setzen. Zwei von ihnen sind Bleiabgüsse, das dritte ist die ursprüngliche Arbeit in Speckstein.

105. Das erste der Blei-Medaillons (welches beinahe 2 Zoll im Durchmesser hat und in einer zierlichen, etwas alterthümlichen Holzkapsel befestigt ist) enthält ei-

nen weiblichen Kopf, auf die rechte Schulter geneigt und den Blick emporgewandt, dreiviertel Face; das Haar fällt frei gelockt auf die rechte Schulter herab; der Hals ist nackt und Büsten-artig abgeschnitten. Auf dem Grunde steht auf der einen Seite die Jahrzahl 1508, auf der andern das Monogramm des Künstlers, beides erhaben gearbeitet. Die Bildung des Kopfes ist ganz diejenige, welche man aus allen Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten Dürer's kennt; es sind dieselben vollen, gerundeten Formen, derselbe eigenthümliche Schnitt des Mundes, u. s. w. Das Relief des Ganzen ist äufserst gering und zwar in der Weise behandelt, dafs es durchaus mehr die Gesetze einer malerischen Wirkung als die der eigentlichen Relief-Perspektive befolgt. Am Bedeutendsten sind überall diejenigen Theile hervorgehoben, die in den Umrifs-Linien wirken sollen, die breiteren Theile dagegen in der Durchführung der Modellirung auf gewisse Weise vernachlässigt. So ist z. B. die linke Wange, welche man ganz und unverkürzt sieht, etwas tiefer gehalten, als die verkürzte und somit eigentlich zurücktretende rechte Wange. Eine Abbildung des Medaillons (die freilich auf die letztgenannten Eigenthümlichkeiten nicht sonderlich eingeht) findet sich in G. A. Will's „Nürnbergischen Münzbelustigungen" (1764, I., S. 369.); der Verfasser bemerkt dabei, dafs dasselbe zwar eine Madonna vorzustellen scheine, dafs es aber, zufolge der Inschrift eines aus dem siebenzehnten Jahrhunderte herrührenden Kupferstiches, für das Bildnifs von Dürer's Gemahlin Agnes zu halten sei. Wir müssen diese Benennung, die wenigstens nicht hinlänglich begründet scheint, dahingestellt sein lassen.

Das zweite Blei-Medaillon (von 2 Zoll Durchmes- 106.
ser) stellt ein männliches Profil-Portrait, mit der Mütze bedeckt und mit der Andeutung des Rockkragens, dar; ein älteres Gesicht in markirten, faltigen Zügen. Auf der einen Seite des Grundes ist Dürer's Monogramm

leicht eingeritzt, auf der andern eine undeutliche Jahrzahl (die indefs, nach den Abbildungen andrer Exemplare, als 1508 gelesen werden mufs). Die Behandlung ist der des vorigen Medaillons durchaus verwandt, die malerische Wirkung vorherrschend, die Relief-Perspektive im Allgemeinen wenig durchgebildet, dagegen die Linien der Detail-Formen, wozu natürlich ein älteres Gesicht noch mehr Veranlassung geben mufste, vornehmlich hervorgehoben. Abbildungen des Medaillons finden sich u. a. in J. G. Doppelmayr's „historischer Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern" (1730, Tab. XV.) und bei A. Will (a. a. O. 1767, III., S. 139.), wo dasselbe als das Bildnifs von Dürer's Lehrmeister M. Wohlgemuth, mit Berufung auf ein authentisches Oelportrait desselben von Dürer's Hand, bezeichnet wird.

107. Das dritte der Dürer'schen Medaillons ist, wie bemerkt, ein in Speckstein geschnittenes Original und von etwas gröfserer Dimension als die eben besprochenen (2¾ Zoll im Durchmesser). Es enthält, von mehrfachen Ringen eingerahmt, das Profil-Bildnifs eines Mannes von mittleren Jahren, das Haupt mit einem ziemlich weiten Barette (oder richtiger: mit einer Stulpkappe) bedeckt, das Haar lockig zurückfallend. Ein Theil der Brustpartie, mit einem Pelzrocke bekleidet, ist hier mit in den Kreis des Medaillons aufgenommen, und zwar so, dafs die bekleideten Theile, wie auch das Barett, über die inneren, das Medaillon einfassenden Ringe hinausragen und nur durch die äufseren begrenzt werden, was einen eigenthümlich ansprechenden malerischen Eindruck hervorbringt. Auf dem Grunde findet sich wiederum das Monogramm Dürer's und darunter die Jahrzahl 1514, beides erhöht geschnitten. Das Relief des Ganzen ist, wenn auch ebenfalls flach, so doch etwas mehr erhoben, wie bei den vorigen Medaillons, die Relief-Perspective besser beobachtet, die Behandlung in-

dels leicht und die vorzüglichste Sorge nicht minder auf die schärfer bezeichneten Umrifslinien gewandt. Auch fehlt es gleichwohl nicht ganz an Verstöfsen gegen die Relief-Perspective, namentlich am Körper, wo einige unmotivirte (oder eigentlich: fehlerhafte) Ungleichheiten der Höhe einen minder durchgebildeten Plastiker erkennen lassen. Die Falten des Kleides sind sehr bestimmt gezeichnet und tragen das entschiedenste Gepräge von Dürer's eigenthümlichem Style, obgleich die eckigen Brüche derselben hier auf keine Weise kleinlich werden. Uebrigens bezeugt die ganze Arbeit, in Rücksicht auf die lebenvolle Auffassung, wie auf die zwar leichte, aber sehr geistreiche Ausführung, die Hand eines vorzüglichen Künstlers, welcher auch in einem Fache, in dem er minder geübt sein mochte, mit sicherem Bewufstsein eine bestimmte und bedeutende Wirkung hervorzubringen im Stande war. Auch dieses Medaillon findet sich bei A. Will (a. a. O. I., S. 321.) abgebildet, wo dasselbe als das Portrait von Dürer's Vater (mit Rücksicht auf ein von dem Sohne gefertigtes Oelbild des letztern) bezeichnet wird. Doch scheint diese Annahme wenig zulässig, da Dürer's Vater bereits im J. 1502 in höherem Alter gestorben war, und der Sohn ihn (zwölf Jahre später) gewifs nicht als einen etwa dreifsigjährigen Mann — schon bei der Geburt des Sohnes mufs der Vater nahe am vierzigsten Jahre gewesen sein — dargestellt haben würde.

Dafs die drei so eben besprochenen Medaillons wirklich von Dürer herrühren, ist nicht in Zweifel zu ziehen. Sie tragen, soweit es bei so kleiner Dimension und bei Darstellungen, die wenig mehr als einzelne Köpfe enthalten, möglich ist, das Gepräge seines Styles; sie sind mit seinem Monogramm versehen, welches bei dem ersten und dritten Medaillon erhaben gearbeitet ist, also nicht nachträglich hineingeschnitten sein kann; sie lassen endlich eine freie, sichere, in ihrer Art meister-

liche Behandlung erkennen, die den Gedanken an eine absichtliche (somit befangene) Nachahmung seines Styles verbannt. Aus ihnen dürfte also, — wenn auch unter den Einschränkungen, die aus ihrer Natur als Medaillons hervorgehen, — ein Schluſs auf die Eigenthümlichkeit von Dürer's Leistungen im Fache der Bildnerei überhaupt zu ziehen sein. Diese besteht hier, abgesehen von den Besonderheiten seines Styles im Allgemeinen, eben darin, daſs mehr auf eine malerische Wirkung, mehr eines Theils auf ein Hervorheben der Umrisse des Details, andern Theils auf geistreiche Lebendigkeit des Ganzen hingearbeitet ist, während die plastische Durchbildung, das Gefühl für die feineren Uebergänge, für die gemeſsnere Rundung der Form (vornehmlich bei derjenigen Perspective der Form, welche die Reliefbildung verlangt) nicht in gleichem Maaſse hervortritt, im Einzelnen sogar mangelt *). Alles dies

*) Aehnliche Verhältnisse machen sich auch an einer vierten Medaille von Dürer's Hand bemerklich, — an der kleinen, in Silber gegossenen, welche das Profilbildniss Luther's enthält, mit der Jahrzahl 1526 bezeichnet ist und von der sich u. a. ein Exemplar in der Münz-Sammlung des Königl. Museums vorfindet. Zwar ist hier das Relief verhältniſsmäſsig stärker als an den oben besprochenen Medaillons, auch scheint die perspectivische Verjüngung ohne bedeutendere Mifsstände durchgeführt, ist überhaupt die Behandlung mehr den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Schule verwandt; doch ist auch hier wesentlich auf ein schärferes Hervorheben der Detailformen durch stärkere Einschnitte, somit wiederum mehr auf einen gewissen malerischen Effekt hingearbeitet. — Daſs auch diese Medaille wirklich von Dürer herrührt, darf ebenfalls, wie es scheint, keinem Zweifel unterliegen. Die Art und Weise zwar, wie auf dem Reverse das Monogramm Dürer's, die Namensbezeichnung Luther's und die Jahreszahl aus einer kleinen runden Vertiefung herausgearbeitet sind, erscheint so, daſs man vermuthen dürfte, diese Dinge seien auf dem Dürer'schen Modelle selbst nicht vorhanden gewesen; gleichwohl rühren sie unzweifelhaft wenigstens aus seiner Zeit her. Vornehmlich aber der Kopf auf dem Averse hat in seiner

stimmt nun auch durchaus überein mit denjenigen Schlüssen, zu denen wir durch die Betrachtung der allgemeinen künstlerischen Verhältnisse Dürer's berechtigt sind. Wir haben oben bereits der geringen gleichzeitigen Nachrichten über seine bildnerische Thätigkeit gedacht; wir kennen im Gegentheil unzählige Holzschnitte, Kupferstiche, Zeichnungen und Malereien seiner Hand, und müssen somit die Richtung auf die eigentlich zeichnenden Künste als diejenige anerkennen, zu der er vorzugsweise getrieben war, müssen zugleich die Zeit, die er für die Aneignung bildnerischer Fertigkeit gewinnen konnte (denn die früheren Jugendjahre können ihn hierin doch noch nicht zur Meisterschaft befähigt haben, und um so weniger, als die Plastik natürlich nur ein Nebenzweig der Goldschmiedekunst war), verhältnifsmäfsig ziemlich gering anschlagen. Auch hier werden wir somit dahin geführt, eine mehr oder minder malerische Behandlung und den Mangel jener gesetzmäfsig vollendenden Technik, welche nur das Eigenthum vieljähriger Uebung und Gewöhnung sein kann, als charakteristisch für Dürer's plastische Arbeiten vorauszusetzen. Diese Verhältnisse, wenn im Einzelnen auch modificirt nach dem Gegenstande, — verbunden mit der Rücksicht auf den ihm eigenen Styl der Darstellung und auf die innere Kraft und Lebendigkeit seines Geistes, — werden also stets in Anregung kommen müssen, wo es sich bei plastischen Werken um seinen Namen handelt.

Fassung, in dem Abschnitte des Halses, welcher der Abrundung des Ganzen günstig ist, etwas Eigenthümliches, was auch an sich mit Dürer's künstlerischem Charakter wohl übereinstimmt. — Wichtig ist es noch, zu bemerken, dafs in den drei obgenannten Medaillons und in dem eben besprochenen, Werke neben einander stehen, welche verschiedenen Stadien von Dürer's Entwickelungsgange angehören, in ihrer Uebereinstimmung somit noch sicherer als Ausgangspunkte für die Betrachtung seiner bildnerischen Leistungen dienen können.

Den Dürer'schen Medaillons ist sodann eine grofse Anzahl anderer anzureihen, bei denen aber die nähere Bestimmung der Verfertiger, da ein Künstlerzeichen bei ihnen nur höchst ausnahmsweise vorkömmt, ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat. Der günstigste Ausweg, um gleichwohl die Uebersicht derselben zu kunsthistorischen Resultaten zu benutzen, scheint der: diese Gegenstände zunächst in Rücksicht auf die Lokale, denen die dargestellten Personen, somit ohne Zweifel auch die Arbeiten selbst angehören, zu sondern, sodann das dem Style und der Technik nach Zusammengehörige nebeneinander zu stellen und hieran anzuschliefsen, was nicht aus äufseren Gründen dieser oder jener Lokalität zuzuschreiben ist. Die Mehrzahl der Portrait-Medaillons der Kunstkammer, welche der in Rede stehenden Periode angehören, deutet theils auf Nürnberg, theils auf Augsburg.

Unter den Medaillons, die mit gröfserer oder geringerer Bestimmtheit als Nürnbergische zu bezeichnen sind, kommen, nächst den authentisch Dürer'schen, verschiedene in Holz geschnitzte Arbeiten in Betracht. Auch von diesen werden ein Paar, indefs ohne genügende Begründung, dem Albrecht Dürer zugeschrieben. Die
108. eine derselben enthält das Profilbildnifs Dürer's von ziemlich kleiner Dimension, welches mit dem Grunde nicht aus Einem Stück besteht, sondern auf denselben aufgeleimt ist. Es stellt den Meister in seiner späteren Zeit und (wie die meisten der auf ihn gearbeiteten Medaillen) dem bekannten grofsen Holzschnitt vom J. 1527 ähnlich dar; nur ist das Haar an mehreren Partieen anders gelegt. Auf der Rückseite findet sich hier eine Aufschrift von ziemlich neuer Hand: „*Albert Dürer etc. se ipsum sculpsit.*" Doch fehlt dem Köpfchen die dem Meister stets eigenthümliche stylistische Fassung, ist die Behandlung minder frei und leicht, zugleich ohne die im Obigen angezeichneten Eigenthümlichkeiten,

so dafs wir in dieser, zwar nicht werthlosen Arbeit seine Hand nicht zu erkennen vermögen. — Eine unge- 109.
fähr ähnliche Behandlung (welche minder die Umrisse der Form als, auf entgegengesetzte Weise, mehr die vorragenden Theile des Knochenbaues hervorhebt) finden wir in einem zweiten, ein wenig gröfseren Medaillon, welches das Profilbild Melanchthon's enthält.

Sodann ist ein männliches Brustbild von ziemlich 110.
stark erhabenem Relief zu nennen, auf dessen Rückseite sich eine alte und ohne Zweifel gleichzeitige Aufschrift befindet: „*Marthein Tuchers gestalt* 59 *ior alt* 1519." Eine neue Inschrift auf der Rückseite des das Medaillon einfassenden Rahmens besagt, dafs dasselbe „von Tucher's Freunde, A. Dürer," geschnitten sei, und angeblich stammt das Medaillon auch mit dieser Inschrift aus dem Besitz der Tucher'schen Familie zu Nürnberg. Es ist ein einfach schlichtes Gesicht mit dem Vorzuge eines wohl ausgeprägten individuellen Charakters, das Haar mit der zu jener Zeit üblichen Haube und darüber mit einem breiten geschlitzten Barette bedeckt. Das starke Relief des Medaillons, die plastisch richtige Verjüngung, die mangelnde Absicht auf eigentlich malerisches (durch den Lichteffekt zu bewirkendes) Hervorheben der Detailformen dürften schon an sich Zweifel gegen die Annahme, dafs die Arbeit von Dürer herrühre, erstehen lassen; mehr noch ist dies der Fall in Rücksicht auf die Fassung des Ganzen und auf die stylistische Behandlung, in der die Strenge und Bestimmtheit Dürer's fehlt; vornehmlich entscheidend sind hier die mehr schwankenden Linien des Gewandes, als man solche bei Dürer voraussetzen darf. Doch ist die Arbeit nicht ohne eine, etwas derbe, Tüchtigkeit. — In den nach diesem Medaillon gegossenen Exemplaren hat die Vorderseite desselben zur Umschrift eine lateinische Devise erhalten; die Rückseite hat dieselbe Inschrift, wie das in Rede stehende Exemplar, doch anders ge-

schrieben. Abgebildet findet sich dasselbe in solcher Weise bei A. Will, Nürnberg. Münzbelustigungen, III., S. 161. Von der Annahme, dafs es von Dürer herrühre, findet sich dort ebenfalls Nichts.

111. Ein eigenthümliches Medaillon von ovaler Hauptform zeigt, obgleich es keinen höheren Kunstwerth hat, eine ziemlich nahe Verwandtschaft zu dem Style A. Dürer's. Auf der Vorderseite desselben sieht man, in einer kreisrunden Einfassung, ein weibliches Profilportrait, mit zierlicher Haube geschmückt; mit der Jahresbezeichnung 1523 und oberwärts mit einem H versehen. Auf der Rückseite ist ein durch eine Landschaft hinsprengender Centaur dargestellt, welcher eine grofse Blume in seiner Linken trägt und mit einem Stabe in der Rechten darauf hindeutet; die Zeichnung dieser Figur zeigt dieselbe Nachahmung des Dürer'schen Styles, welche sich in den Kupferstichen der sogenannten kleinen Meister bemerklich macht. Darüber steht wiederum die Jahrzahl 1523, nebst einigen unverständlichen Zeichen; unterwärts ein schräges Täfelchen mit einem H, in dessen unterer Hälfte ein kleines C befindlich ist *). Das Relief auf beiden Seiten ist äufserst flach und nur auf das Hervorheben der Umrisse (in den Hauptformen und im Detail) berechnet; die Zeichnung ist nicht ohne Geist, die technische Behandlung aber sehr unsicher, der Grund z. B. nicht rein geebnet, so dafs man die Arbeit nur als den Versuch eines Künstlers, der in der Plastik keine Uebung hatte, betrachten kann. Sollte es vielleicht erlaubt sein, das Monogramm, in Rücksicht all dieser Umstände, auf Hans von Culmbach, den Schüler Dürer's, zu deuten?

112. Von sehr vorzüglichem Kunstwerth ist ein rundes Medaillon, auf welchem eine weibliche Halbfigur dargestellt ist; es führt die Umschrift: „*Sophia Ortels*

*) S. die Monogrammen-Tafel, 2.

iers alters ist 28." Auf der Rückseite ist keine Darstellung. Der Kopf ist mit einer Haube bedeckt, das Gesicht im Profil und den Zügen der Nürnberger Frauen, wie sie z. B. Dürer liebt, durchaus entsprechend; den Körper sieht man zur Hälfte von vorn, die Hände unter der Brust zusammengelegt. Die Arbeit ist auch hier von ungemein zartem Relief, dabei aber die perspectivischen Verhältnisse (das Zurückweichen der entfernteren Theile) mit der gröfsten Meisterhaftigkeit beobachtet. Die Haltung ist äufserst edel gemessen, die Bewegung aufs Zarteste empfunden, die ganze Ausführung überaus reizend. In Bezug auf die Kunst der Darstellung dürfte dies Stück als das preiswürdigste unter allen auf der Kunstkammer befindlichen Portraitmedaillons hervorzuheben sein.

Endlich ist noch ein kleines, in Holz geschnitztes 113.
Medaillon zu nennen, welches auf der Vorderseite einen männlichen Kopf mit der Umschrift: „*Georgius Herman aetatis an. XXXXVII. MDXXXVIII*", auf der Rückseite das Wappen mit einer lateinischen Devise enthält. Das Relief ist nicht stark erhaben, die Arbeit fein, aber nicht sonderlich geistreich; die Behandlung nähert sich den folgenden, in Speckstein geschnittenen Medaillons.

Eigenthümliche Behandlung zeigt ferner der Blei- 114.
abgufs eines Medaillons, welches ein weibliches Profilbild mit der Umschrift: „*Lucia Dorerin decima musarum et decus Germaniae MDXXII*" enthält. Die Dargestellte ist mit einem gestickten Chemiset bekleidet, das Haar in eine Haube eingefafst und mit einem breiten Barette bedeckt. Das Relief ist ziemlich stark; die Ausführung, wenngleich nicht ohne Geist, ist derb und fast handwerksmäfsig. Eine Abbildung des Medaillons findet sich bei A. Will (Nürnb. Münzbelustigungen, als Titelbild des zweiten Theiles), ohne dafs der Herausgeber jedoch eine nähere Auskunft zu geben weifs.

Während jene in Holz gearbeiteten Medaillons die gröfste Verschiedenheit in der Behandlung zeigen und, bei dem Mangel näherer Nachrichten, kaum zu einem näheren Schlufse auf die Verfertiger Anlafs geben, so findet sich bei den Nürnbergischen Speckstein-Arbeiten eine ungleich gröfsere Uebereinstimmung des Styles. Diese gehören, wie es scheint, wesentlich dem zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts an, — einer Periode, die überhaupt den gröfseren Reichthum meisterlich vollendeter Portraitmedaillons zählt. Zumeist sind sie von übereinstimmend kleinerer Dimension. Auf namhafte Meister zu rathen, dürfte aber auch hier vor der Hand noch seine Schwierigkeiten haben, und wir müssen uns darauf beschränken, auf die im Obigen (S. 68, f.) vorangeschickten Notizen zu verweisen. Ein Relief von nicht zu starker Erhabenheit, eine kräftige, durchaus plastische Behandlung, die besonders die Hauptheile bestimmt bezeichnet, dabei jedoch zum Theil mit grofser Feinheit in das Einzelne einzugehen versteht, eine edle stylistische Fassung des Ganzen, bei der entschiedensten Individualisirung sind all diesen Werken in gröfserem oder geringerem Grade eigen. Wir bezeichnen diesel-
115. ben nach ihren Umschriften: — „*Jacob Muffel seins alters im XXII*", das Bildnifs eines ritterlichen jungen Mannes, welches mit ungemeiner Zartheit und Anmuth gearbeitet ist; die hiezu gehörige Rückseite (als gesondertes Medaillon geschnitten) enthält, aufser dem Wappen und einer lateinischen Devise, die Jahresbe-
116. zeichnung *MDXXXI.* — „*Ludwig Holtzschuer XXXI iar alt*", ein Kopf von männlich kräftigen, vollen Formen. (Die Rückseite der gegossenen Exemplare dieses Medaillons, die hier nicht vorhanden ist, hat, aufser dem Wappen und der charakteristischen Umschrift „*Ich lasz mir nit graussen*", die Jahresbezeichnung *MDXXXIII.*
117. S. Will, a. a. O. II., S. 311.) — „*Jorg Hoffmann XL iar alt*", wiederum höchst ausgezeichnet, mit der schön-

sten Behandlung des Bartes. — „*Martinus Geuder* 118.
aeta. ann. LXXVII", sehr energisch durchgearbeitet,
auch hier Haar und Bart von vorzüglicher Schönheit.
— „*Ulrich Stack sein alters LVIII iar*", im Style 119.
der vorigen, doch in der Behandlung schon nicht die-
selbe meisterhafte Feinheit. (Dies Medaillon ist von
einer breiten, runden Holzeinfassung umgeben, in wel-
cher Laubverzierungen im italienischen Style ziemlich
sauber geschnitzt sind. Auf der Rückseite des Medail-
lons ist ein Papier aufgeklebt, dessen nicht ganz neue,
beschädigte Inschrift den Peter Flötner als den Ver-
fertiger desselben und den ungleich späteren Leon-
hard Kern (st. 1663) als den Verfertiger des Rah-
mens zu bezeichnen scheint.) — „*Sebolt Beham mal-* 120.
ler XXXX iar alt MDXXXX", und das hiezu gehö-
rige Gegenstück: „*Anna Behamin alt XXXV iar* 121.
MDXXXX", beide, obgleich von ziemlich lebenvoller
Auffassung, doch ungleich roher ausgeführt und wie-
derum, trotz des nicht flachen Reliefs, auf ein scharfes
Hervorheben der Umrifslinien berechnet. Die zu bei-
den gehörige, auf einem gesonderten Medaillon gearbei-
tete Rückseite enthält, von einem Kranze umgeben, das
bekannte Monogramm des H. S. Beham. Vielleicht
dürfte man ihm selber diese Arbeit zuschreiben. — Ei-
nige spätere Arbeiten in Speckstein werden weiter un-
ten (no. 260 f.) erwähnt werden. —

Die Medaillons, welche in Rücksicht auf die Hei-
math der Personen, deren Bildnisse sie enthalten, als
Arbeiten Augsburg's bezeichnet werden dürften, sind
sämmtlich in Holz geschnitzt. In ihnen lassen sich, so-
weit die vorhandenen Beispiele reichen, für die in Rede
stehende Periode zwei verschiedene Style, die zugleich
von denen der Nürnberger Arbeiten wesentlich abwei-
chen, bemerken. Der eine Styl zeigt sich an zwei Me-
daillons von ziemlich bedeutender Dimension; sie haben
ein starkes Relief und eine eigenthümlich stylistische

Behandlung, welche besonders darauf ausgeht, die Flächen der Form in einer kraftvollen, bestimmten, doch etwas breiten Weise auseinander zu halten, so dafs die Darstellung ein imponirendes, aber vielleicht nicht in gleichem Maafse naturgetreues Gepräge gewinnt. Beide Medaillons sind mit den Profil-Bildnissen sehr berühm-
122. ter Personen versehen. Das ältere derselben hat auf der Rückseite die Umschrift „*Jacob Fugger. Augusta Vin. MDXVIII*", und innerhalb derselben das aus zwei Lilien bestehende Wappen. Das Bildnifs, auf der Vorderseite, zeigt den Kopf mit der zu jener Zeit üblichen Haarhaube bedeckt, den Hals und Schulteransatz dagegen, was selten vorkömmt, nackt. Der eigenthümliche Abschnitt des Körpers ist in einer nicht sonderlich schönen Linie geführt, auch tritt die Schulter etwas schwer hervor; die Gesammtauffassung ist indefs keineswegs ohne Geist. In der Gemälde-Gallerie des K. Museums ist ein gleichzeitiges Portrait desselben Jacob Fugger vorhanden (II., No. 65, — dem H. v. Culmbach zugeschrieben), welches eine entschiedene Aehnlichkeit mit dem in Rede stehenden Medaillon hat; doch giebt der Vergleich mit diesem Bilde, dessen Züge bei einer noch mehr individualisirenden Auffassung überall zugleich feiner durchgebildet erscheinen, auf eine sehr bestimmte Weise zu erkennen, in wiefern der Verfertiger des in Rede stehenden Medaillons die Besonderheiten der Form seinen Zwecken gemäfs zu modi-
123. ficiren bestrebt war. — Das zweite Medaillon, ohne Rückseite, führt die Umschrift: „*Bartholm. Welser. August. MDXXX. Aet. L*". Der Kopf des Dargestellten ist mit einer Mütze bedeckt, zugleich eine Andeutung der übrigen Bekleidung gegeben. Die Arbeit dieses Medaillons, der Hauptsache nach der des vorigen sehr ähnlich und ebenfalls mit geistreich geführten Hauptzügen, unterscheidet sich von jenem durch eine minder sorgfältige, ein wenig mehr handwerksmäfsige Behand-

lung; auch hier ist übrigens die Schwere der Schulter zu bemerken. Eine etwas spätere, kleine Medaille mit dem Bildnifs des Barth. Welser, vom J. 1534 (u. a. im Gypsabgufs auf der Kunstkammer vorhanden), giebt wiederum Gelegenheit, das absichtlich Stylistische der in Rede stehenden Behandlungsweise zu erkennen, indem an ihr ebenso (wie in dem genannten Oelbildnisse J. Fugger's) eine ungleich feinere, mehr naturgemäfse Durchbildung der Form, als an dem grofsen Medaillon, sichtbar wird.

Diese spätere Welser'sche Medaille schliefst sich entschieden der zweiten Reihenfolge der in Rede stehenden augsburgischen Arbeiten an, bei denen, wenn gleich die Gesetze der Relief-Plastik im Wesentlichen auf keine Weise vernachläfsigt sind, doch ein viel unabhängigeres Eingehen auf das Vorbild der Natur, eine ungleich gröfsere Zartheit und Weichheit der Uebergänge, überhaupt eine sehr grofse Feinheit der Ausführung vorherrscht. Diese Naturnachahmung zeigt sich u. a. auch darin, dafs hier überall, trotz der Profildarstellung, der Augenstern eingeritzt ist, während bei jenen, ebenso wie auch bei den Nürnberger Arbeiten, dasselbe nicht statt findet. Von vorzüglicher Schönheit ist unter die- 124.
sen Arbeiten ein Medaillon von ziemlich bedeutender Gröfse mit einem weiblichen Brustbilde, dessen Umschrift lautet: „*MDXXVIII. Madalena Honoldtin Anton Rudolffs Hausfrau. XXXIII.*" Ein reiches, zierlich gearbeitetes Kostüm, das Haupt mit einer Mütze bedeckt, das Haar in einen auf den Rücken niederhängenden Zopf geflochten, ein reichgefaltetes Chemiset und eine schwere Busenkette, dabei volle, aber edle, kräftige Formen geben diesem Bildnisse ein eigenthümlich interessantes Gepräge. Die Rückseite enthält das Wappen und die Umschrift: „*Das Wort Gotz bleibt in Ewigkait.*" — In der Gesammtanordnung sehr ähn- 125.
lich, namentlich mit ganz übereinstimmendem Kostüm ist

ein zweites Medaillon, welches eine etwas ältere, nicht ebenso anziehend gebildete Frau vorstellt und die Umschrift führt: „*Barbara Reihlingin uxor. Aetatis an. XXXXVII*". Die Rückseite desselben enthält, aufser dem Wappen und einer lateinischen Devise als Um-
126. schrift, die Jahrzahl *MDXXXVIII.* — Ganz dieselbe Behandlung zeigt sodann ein drittes Medaillon, welches den Kopf eines mit einer Mütze bekleideten Jünglinges von etwas langen Gesichtsformen enthält. Es ist ohne Umschrift und ohne eine Darstellung auf der Rückseite. Auch dies Medaillon ist mit dem zartesten Eingehen auf das weiche Leben der Naturformen und mit vorzüglichster Meisterschaft gearbeitet. — In Rücksicht auf die grofse Trefflichkeit dieser Arbeiten darf man, wie es scheint, nicht ganz ohne Grund vermuthen, dafs dieselben von der Hand jenes berühmten Augsburgischen Bildschnitzers Hans Schwartz („der zu der Zeit in Holz für den besten Conterfaiter geachtet wurd", — vergl. oben S. 71.) gefertigt seien. Hiebei ist es zugleich zu bemerken, dafs Auffassung und Behandlung an ihnen in einer nahen Wechselbeziehung zu dem Stande der Augsburgischen, überhaupt der Schwäbischen Malerei jener Zeit stehen, indem an den Werken der letzteren eben dieselbe weiche und freiere Nachahmung der Naturformen — im Gegensatz gegen die vorherrschend scharfe Zeichnung der Nürnbergischen Malerei — hervortritt.

Den eben besprochenen Arbeiten sind noch ein Paar
127. von entschieden verwandter Richtung anzureihen. Das eine ist ein etwas gröfseres ($5\frac{1}{8}$ Zoll hohes und $3\frac{3}{4}$ Zoll breites) Portraitrelief: eine männliche Halbfigur, halb von vorn gesehen, in einer Nische von etwas barocker Architektur italienischen Styles stehend und unterwärts durch eine Brüstung begrenzt. Es ist ein vornehmer, reich costümirter Herr, im Hut und eigenthümlich geschnittenen weiten Mantel, die rechte Hand wie im Ge-

sprüche erhoben. Bei characteristisch geistreicher Auffassung ist die Figur durchweg im höchsten Grade fein und sauber ausgeführt, dabei zugleich mit einer Weichheit der Behandlung, die den eben besprochenen Arbeiten sehr nahe steht. (Auch hier sind die Augensterne eingeritzt.) Ja diese Weichheit geht hier soweit, dafs in den Nebensachen, besonders in der Architektur des Grundes, der nothwendige plastische Styl schon in Etwas vermifst wird. In den oberen Ecken ist das Wappen der Familie Schaden von Mittelbiberach (ein Adler ohne Füfse und mit einer Schleife um den Hals) angebracht. Seitwärts, sehr klein, findet sich die Jahrzahl 1521 und darunter eine Art Monogramm *). Die genannte Familie gehört Schwaben an; so dafs schon die Lokalität an sich, in der das Werk entstanden sein dürfte, auf dieselbe Richtung der Kunst, wie jene augsburgischen Medaillons, hinzudeuten scheint. — Die zweite 128.
Arbeit ist ein kleineres Medaillon, mit dem von vorn gesehenen Kopfe eines Jünglinges. Ohne sonderliche künstlerische Bedeutung entspricht doch auch dies Werk, der Behandlung nach, entschieden den vorgenannten Arbeiten. Auf der glatten Rückseite ist die Jahrzahl 1537 und darüber ein Monogramm, aus den Buchstaben FHC zusammengesetzt **), aufgezeichnet. Diese Aufschrift trägt zwar ein entschieden neues Gepräge; doch scheint sie über einer älteren (mit rother Farbe gezeichneten) nachgezogen, so dafs sie wenigstens nicht ohne Weiteres als unächt zu verwerfen sein dürfte. Ueber das Monogramm, in seiner Anwendung auf diese Arbeit, wissen wir zur Zeit keine nähere Auskunft zu geben. —

Aufser den bisher besprochenen sind noch verschiedene in Holz geschnitzte Portrait-Medaillons anzuführen, welche wiederum abweichenden künstlerischen Richtun-

*) S. die Monogrammen-Tafel, 3.
**) S. die Monogrammen-Tafel, 4.

129. gen angehören. Eins derselben, welches einen älteren Mann, mit einem reichen Barette geschmückt, darstellt, führt die Umschrift: „*De dodt ys der sunden sehult*" und ein, aus den Buchstaben AL und VB zusammengesetztes Monogramm *) — ob auf den Dargestellten oder auf den Verfertiger bezüglich, wissen wir nicht zu sagen. Der Dialect der Inschrift deutet auf Niederdeutschland. Die Arbeit des Medaillons ist leicht und geistreich, indefs, wenigstens im Gewande, bereits um ein Weniges von der wünschenswerthen Gemessenheit abweichend. Auffallend ist hier, im Vergleich zu allen übrigen bisher besprochenen Holzarbeiten, die Wahl des Materials; indem bei jenen nemlich durchweg ein härteres Holz (überall, wie es scheint, Buchsbaum) benutzt worden ist, so zeigt sich hier ein weicheres (Linden- oder Ahorn-
130. holz) angewandt. — Aus ähnlichem Material besteht ein andres Medaillon, welches das Brustbild eines jungen ritterlichen Mannes enthält. Doch ist hier die Arbeit wiederum von höchster Trefflichkeit, eben so voll individuellen Lebens wie im schönsten plastischen Style ausgeführt. Leider fehlt hier eine Umschrift oder eine Darstellung auf der Rückseite, die zur näheren Bezeichnung führen könnte.

131. Mehrere in Holz geschnitzte Medaillons machen sich wiederum durch ein starkes Relief bemerklich, aufserdem aber auch noch durch farbigen Schmuck an den Gewändern, sowie durch Färbung der Augen und Lippen, was freilich zu der bräunlichen Farbe des Holzes in keiner sonderlichen Harmonie steht. Auch sind diese zumeist roher gearbeitet und wohl bereits aus etwas späterer Zeit. —

132. An dieser Stelle ist ein kleines Portraitrelief einzureihen, welches, in Rücksicht auf Material und Behandlung eine eigenthümliche Erscheinung bildet. Es

*) S. die Monogrammen-Tafel, 5.

ist eine viereckige Platte von gelblichem Marmor, 6¾ Z. hoch und 5 Z. breit, welche innerhalb eines erhöhten Rahmens das Brustbild Kaiser Karl's V. enthält. Das Gesicht sieht man im Profil. Er ist mit einem Pelzmantel bekleidet und trägt über der Brust das goldne Vliefs. Den Grund des ziemlich stark erhabenen Reliefs bildet eine scharf ausgemeifselte Teppich-Verzierung; oben, in der Ecke, befindet sich das Wappen. Der Charakter des Kopfes ist wohlgefühlt, auch mit einer eigenthümlichen Kraft und Frische aufgefafst; die Formen des Gesichtes sind nicht ohne eine gewifse Weichheit gebildet; in den übrigen Partieen aber ist die Arbeit mehr mit einer sauberen Tüchtigkeit als mit künstlerischer Freiheit ausgeführt. Die Behandlung, die des Gewandes sowohl wie die des Kopfes, scheint wiederum vorzugsweise nach Augsburg zu deuten. Die beigefügte Unterschrift heifst: „*Imp. Caes. Carolus. V. P. F. Augus. Reip. et pacis conservator. Aetatis* 32." Die Angabe über das Alter deutet (da Karl 1500 geboren war) auf das J. 1532; kurze Zeit vorher war, nach der ersten Ankunft des Kaisers in Deutschland, der berühmte Reichstag in Augsburg gehalten worden, worauf sich ohne Zweifel der vorangehende Theil der Unterschrift bezieht. Dieser Umstand dürfte ein zu beachtendes Gewicht für die Annahme, dafs die Arbeit aus Augsburg herrühre, hinzufügen. Auch ist zu bemerken, dafs der Kaiser in demselben Jahre von dem Augsburger Maler Chr. Amberger gemalt wurde; die Arbeit des letztern findet sich in der Gemälde-Gallerie des K. Museums (II, No. 97) und bietet interessante Vergleichungspunkte mit dem in Rede stehenden Relief dar. — Einige Jahre später, vom J. 1537, ist ein, ebenfalls tüchtig gearbeitetes vergoldetes Bronze-Medaillon mit dem Brustbilde Karls V., welches vermuthlich den Deckel einer Kapsel bildete und an seiner Rückseite das Wappen enthält. 133.

134. Einen merkwürdigen Zeitgenossen des Kaisers, den König der Wiedertäufer, Johann von Leyden, stellt ein ziemlich grofses in Speckstein geschnittenes Medaillon dar, welches die Umschrift führt: „*Johanes Rex in Cividate Minster.*" Obgleich nicht ohne die Herausstellung besondrer Individualität, ist dasselbe doch nur handwerksmäfsig gearbeitet; die Lippen, Augen und Haare, sowie die Kleidung, sind gefärbt. — Bedeuten-

135. der, von einfach tüchtiger Arbeit, ist eine gegossene Medaille, mit der Halbfigur des Johann, nach dem bekannten Kupferstiche von H. Aldegrever, mit der Umschrift: „*Johann van Leyden ein Koning der Wederdoper zo Monster.*" Die Rückseite enthält das Wappen, den von zwei Schwertern durchstochenen Reichsapfel, und die Jahrzahl 1536.

136. Ein in Speckstein geschnittenes Portraitmedaillon von 3½ Zoll im Durchmesser hat auf der Vorderseite die Umschrift: „*Hans Klur aetatis suae XXXXVII. Anno salutis humane MCCCCCXXXXVI. Auxilium meum a domino qui fundavit caelum et terram.*" Es enthält die Halbfigur eines Mannes in einfach bürgerlicher Kleidung. Hinter diesem erscheint der Tod, der die Sichel hinter seinem Haupte erhebt und ihm eine Sanduhr in die Hand setzt. Die Arbeit zeugt nicht gerade von sonderlich künstlerischem Gefühl, doch ist sie frei und lebenvoll. Die Rückseite hat die Umschrift: „*Nunc revelatur filius perditionis qui se extulit super omne quod deus est quem dominus noster jesus interficiet spiritu oris sui. 2. The. 2.*" Die bildliche Darstellung der Rückseite enthält, als Nutzanwendung dieses Spruches, ein sehr derbes Spottbild auf die päpstliche Macht. In der Mitte sieht man den Papst, nackt, nur noch den rechten Fufs mit dem Schuh und die rechte Hand mit dem Handschuh bekleidet, um seine Füfse eine Schlange gewunden. Er scheint sich so eben den Mantel niedergerissen zu haben und blickt mit der

Geberde des Entsetzens nach oben, wo ihm in Strahlen das Christuskind erscheint, das auf ihn niederbläst. Zu seinen Seiten sind drei halbnackte Männer, die ihn und die Zeichen seiner Macht mit ausgelassenen Geberden auf eine wenig decente Weise verhöhnen. Ein Kardinal flieht entsetzt. Hier treten in der Arbeit schon die Motive der manieristisch aufgefafsten italienischen Kunst hervor, doch ist die Darstellung voll energischen Lebens. Die Gewandung erinnert, gewifse eigenthümliche Motive bewahrend, an den Styl der Goldarbeiter aus der späteren Hälfte des 16. Jahrhunderts (von denen weiter unten die Rede sein wird). — An Spottmedaillen auf das Papstthum war bekanntlich jene Zeit nicht arm. Aufser der ebengenannten mögen hier noch ein Paar im Bleiabgufs vorhandene erwähnt werden. Die eine von die- 137.
sen enthält den tüchtig gearbeiteten Kopf eines Papstes, auf dessen Tiara hinterwärts ein Teufelchen heraufklettert; daneben die Beischrift: „*So bin ich das Kindt der Verderbnus und der sunden sagt Sant Pauli in der 2 Epistel an die Tessalonicher.*" Die zweite Me- 138.
daille hat Doppelgesichter auf jeder Seite; auf der einen einen Papst, der umgekehrt als Teufel, auf der andern einen Kardinal, der umgekehrt als Narr erscheint*).

Die Portrait-Reliefs der sämmtlichen bisher betrachteten Medaillons, sowie der ihnen eingereihten viereckigen Stücke, sind von verhältnifsmäfsig kleinerer Dimension, die Ausführung somit, bei mannigfach wechselnder Behandlung, stets miniaturartig. Aufserdem sind einige gröfsere, in Holz geschnitzte Portrait-Reliefs, in runder und anderweitiger Umfassung, vorhanden, die derselben Periode angehören, zumeist indefs nicht einen bedeutsameren künstlerischen Werth haben. Nur eins der-
selben mag hier näher besprochen werden. Es ist das 139.
Bildnifs eines bärtigen Mannes, mit einem Barett bedeckt,

*) Vgl. Juncker, das g. u. s. Ehrengedächtnifs Luthers, S. 327 ff.

zu drei Vierteln von vorn gesehen; in den älteren Verzeichnissen der Kunstkammer, die den Dargestellten als einen Georg Fegelen (auch Fegeln, Feglen, Fegler) bezeichnen, wird dasselbe dem Albrecht Dürer zugeschrieben. Der Grund, auf welchem das Brustbild ursprünglich befestigt war, ist nicht mehr vorhanden; früher war es in einen achteckigen Rahmen eingefafst, und auf der Rückseite mit Messingdrath, in das Holz befestigt, das Dürer'sche Monogramm angebracht. Es ist gegenwärtig 6½ Zoll hoch und in einigen Nebensachen beschädigt. Der alten Angabe, dafs die Arbeit von Dürer herrühre, können wir indefs nicht unsre Beistimmung geben. Die Auffassung des Kopfes ist zwar ziemlich individuell, die Ausführung nicht ohne Verstand und nicht ohne eine gewifse Sorgfalt; dabei aber hat die Behandlung etwas Starres, Aengstliches, den Fältchen des Gesichtes, z. B. fehlt es an der lebendigeren Bewegung, so dafs wir hier so wenig jene geistreiche Behandlung wie das Streben nach einer freien malerischen Wirkung, die wir in den unbestreitbar Dürer'schen Medaillons gefunden hatten, wiederzuerkennen vermö-

140. gen. — Ein grofses Medaillon mit dem Profil-Portrait des Johann Hufs, eine Arbeit ohne künstlerische Bedeutung, führt die Inschrift: C. 1510. L. —

141. Endlich ist noch, als in einem näheren Verhältnifs zu den besprochenen Arbeiten stehend, eine kleine, in Holz geschnitzte Portrait-Büste (von 4½ Z. Höhe), ein Werk von aufserordentlicher Meisterhaftigkeit, anzuführen. Auch dies, eins der ältesten Besitzthümer der Kunstkammer, wird bereits in den ältesten Verzeichnissen dem Albrecht Dürer zugeschrieben, so schon im J. 1665; es befand sich damals in einem schwarzen Kästchen mit Thüren, inwendig mit grünem Sammt ausgeschlagen, so dafs man hieraus die Werthschätzung, welche der Büste zu Theil geworden war, erkennen kann. Allerdings dürfen wir eine so alte Tradition

nicht leichtsinnig von der Hand weisen; doch ist schon im Obigen (S. 69, f.) darauf aufmerksam gemacht worden, wie gerade zu jener Zeit, und zwar von Seiten eines der namhaftesten Kunstkenner (Sandrart's), eine Ueberschätzung von Dürer's Leistungen im Fache der Plastik statt fand, der wir nicht beizustimmen vermögen. Wir können somit selbst eine solche Tradition nicht als entscheidend betrachten, wenn innere Gründe mit ihr im Widerspruch stehen; so aber ist es hier wiederum der Fall. Die Büste stellt das Bildnifs eines jungen unbärtigen Mannes dar, das Gesicht von edlen, aber eigenthümlich kräftigen Formen, die Stirn über den Augen vorgewölbt, die Unterlippe energisch vortretend; der Rock ist mit einem Pelzkragen besetzt, das Haupt mit einer zierlichen Haarhaube und darüber mit einem geschlitzten Barette (von dessen vorderen Rändern leider Einiges abgebrochen ist) bedeckt. Der Kopf, der sich zur linken Seite wendet, hat eine Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, eine Feinheit individueller Auffassung, eine Gediegenheit, Durchbildung und Reinheit der plastischen Behandlung, eine Zartheit der Ausführung, dafs das Werk als einzig in seiner Art betrachtet werden mufs. Aber zugleich sind dies Vorzüge, die ein entschieden vorherrschendes plastisches Talent, eine langjährige Uebung in der plastischen Technik voraussetzen lassen, welche wir bei Dürer, wie bemerkt, bestimmt nicht annehmen können und welche sich auch nicht in jenen authentischen Medaillons nachweisen lassen. Dazu kömmt, dafs in den Nebendingen, namentlich in der Gewandung, die in schlichten, ungebrochenen Linien geführt ist, nichts von den besonderen Eigenthümlichkeiten seines künstlerischen Styles hervortritt, dem er doch, seinem Charakter nach, schwerlich ganz entsagt haben würde. So würde man auch in dem unteren Abschnitt der Büste, der hier in einer schlichten vertikalen Fläche (nicht eigentlich zum Vortheil der Ar-

indefs, dafs der ganze Charakter der Figur und die besondere Weise der Behandlung, namentlich im Faltenwurf, nicht undeutlich an die zierliche Schärfe Cranach'scher Zeichnungen und Malereien erinnern. Die Bewegung ist trefflich gefühlt, die Ausführung ungemein zart, besonders was das Nackte, — Gesicht, Hals, Brust und Nacken, anbetrifft.

144. Unter den Reliefs ist zuerst eine in Holz geschnitzte Tafel, 16 Zoll hoch und 12 Z. breit, deren Darstellungen mit naturgemäfsen Farben bemalt sind, zu nennen. Weniger bedeutend in Rücksicht auf die künstlerische Behandlung, die sich nicht sonderlich von der scharfen handwerksmäfsigen Manier zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts entfernt, ist dieses Relief nur mehr durch den Gegenstand und die naive Auffassung desselben interessant. Es gehört ohne Zweifel zu den älteren Spottbildern auf den katholischen Clerus, indem es das Gleichnifs, welches Christus im Evangelium Johannis aufstellt (Kap. 10, V. 1—10: „Wer nicht zur Thür hinein gehet in den Schaafstall, sondern steiget anderswo hinein, der ist ein Dieb und ein Mörder"; u. s. w. „Ich bin die Thür zu den Schaafen". U. s. w.), auf den Clerus anwendet. Man sieht nemlich auf der einen Seite einen Schaafstall dargestellt; in der Thür desselben steht Christus und mehrere Fromme, die sich ihm nahen, während Pfaffen und Mönche auf Leitern in die Fenster und Dachluken hineinsteigen.

145. Sechs kleinere Holz-Reliefs (durchschnittlich 7 Zoll hoch und beinah eben so breit), neuerlich mit weifser Oelfarbe überstrichen, welche die Scenen der Verkündigung, der Kreuztragung, der Kreuzigung, der Abnahme vom Kreuz, der Grablegung und der Ausgiefsung des h. Geistes darstellen, geben sich als Nürnberger Arbeiten aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts zu erkennen, und zwar entsprechen sie, mit grofser Entschiedenheit, der Richtung des Veit

Stofs. Sie sind nicht ohne gute Motive im Einzelnen der Bewegung und Gewandung, doch entbehren sie des feineren künstlerischen Gefühles und können im Wesentlichen auch nur mehr als Handwerksarbeiten gelten. — Einer verwandten Richtung ist auch das Holz-Relief einer Anbetung der Könige zuzuzählen. 146.

Hier sind noch zwei Holz-Reliefs, mit den Brustbildern Christi und der Maria anzuführen, auf deren Rückseite, mit nicht ganz neuer Schrift, angemerkt ist, dafs sie „von Veit Stofs, aus der Pirkheimerschen Sammlung" herrühren. Doch kann diese Angabe nicht als zulässig betrachtet werden. Die ganze Fassung und Durchbildung der Köpfe ist ohne alles Formengefühl und ohne alle Strenge des Styles (vornehmlich in den Haaren und Gewändern), die doch, von V. Stofs, wie von allen seinen Zeitgenossen, — im Einzelnen sogar bis zur Manier — festgehalten wird. Auffallend ist, bei der Styl- und Ausdrucklosigkeit der Arbeit, die an den Italiener Giotto erinnernde Bildung der Gesichter mit ihren geschlitzten, eng zusammenstehenden Augen und den langen, wenig vortretenden Nasen. 147.

Vier Reliefarbeiten tragen das Monogramm Albrecht Dürer's, welches wir jedoch — sofern es auf die bildnerische Thätigkeit seiner eigenen Hand ankömmt, — wiederum nicht bei allen als ächt anzuerkennen im Stande sind. Das reichste unter diesen ist eine holzgeschnitzte, im Hautrelief ausgeführte Gruppe, welche die gesammte Verwandtschaft der heil. Jungfrau darstellt (3⅜ Zoll hoch und 6⅝ Zoll breit). Die Composition an sich ist sehr trefflich. Maria und Anna sitzen oberwärts in der Mitte, das Christkind zwischen ihnen; auf jeder Seite stehen neben ihnen drei Männer; im Vorgrunde, etwas tiefer, befinden sich auf jeder Seite zwei sitzende Frauen mit ihren Kindern. Auf einem kleinen Täfelchen bemerkt man Dürer's Monogramm. Die ganze Anordnung, die Auffassung der einzelnen Gestalten, die Mo- 148.

tive der Gewandung, alles dies ist vollständig im Dürer'schen Geiste und eigenthümlich grofsartig erfunden; die Ausführung aber ist durchaus roh und handwerksmäfsig, die Köpfe namentlich sind durch rohe Behandlung karikirt, was hier durch Bemalung der Augen und Lippen, während das Uebrige (wie gewöhnlich) die braune Farbe des Holzes zeigt, nur noch mehr hervorgehoben wird. Wir werden nicht irren, wenn wir die Arbeit nur als die Nachahmung einer Dürer'schen Zeichnung betrachten, — denn die ganze Anordnung der Composition ist wesentlich im Charakter einer solchen gehalten, während vielleicht, falls man sie als die Copie eines Dürer'schen Schnitzwerkes betrachten wollte, ein freieres Abweichen von der beobachteten flachen Ausbreitung der Composition zu erwarten sein dürfte. Mehrere Hände sind abgebrochen und ziemlich ungeschickt in Wachs ergänzt.

149. Ein zweites (7½ Zoll hohes, 4½ Zoll breites) Relief, welches ein in der Verkürzung von hinten gesehenes Pferd und hinter demselben einen Mann darstellt und auf dessen Grunde das Monogramm eingeritzt ist, giebt sich als die Nachahmung eines Dürer'schen Kupferstiches zu erkennen. Das Pferd hat ganz dieselbe Stellung, wie das gröfsere der beiden, von Dürer gestochenen Pferde; nur sind, weil das Relief verhältnifsmäfsig schmäler ist, Hals und Kopf höher- und mehr zurückgehalten, zugleich die Mähne nach der andern Seite hinübergelegt (oder gestutzt) und der Schweif minder schön aufgebunden. Statt des schreitenden Ritters, welcher im Kupferstich das Pferd begleitet, ist hier ein Mann in bürgerlicher Tracht hinzugefügt. Dafs aber das Relief nicht von Dürer's Hand herrühre, ergiebt sich aus allen Motiven der Behandlung, besonders aus dem grofsen Ungeschick und der grofsen Härte, in welcher die Reliefverjüngung ausgeführt ist; aus dem Mangel der charakteristischen Bestimmtheit (vornehmlich in den Haaren); aus dem bei der genannten Aenderung entstandenen zu

kleinen Verhältnifs des Kopfes gegen die übrigen Theile des Pferdes; sodann aus der matten Stellung des Mannes. Die in Rede stehende Arbeit ist übrigens nur ein Gypsabgufs. In Bronze gegossen und ganz dieselbe Behandlung zeigend findet das Relief sich, ebenfalls unter dem Titel einer Dürer'schen Arbeit, in der ständischen Gallerie zu Prag (XV, 152, — im Umrifs gestochen von Pluth). Doch scheint der Gypsabgufs nicht nach diesem Exemplare, sondern nach dem in Holz geschnitzten gefertigt zu sein, welches sich im J. 1822 (ob noch gegenwärtig, wissen wir nicht) zu Dessau befand; von diesem sind mehrfach Gypsabgüsse genommen, die dem in Rede stehenden vollkommen gleichen, und ohne Zweifel ist es auch das Original des Bronzegusses *).

Aufser dem eben besprochenen ist noch ein zweiter, 150.
broncirter Gypsabgufs, ein Relief von 5¼ Zoll Höhe und 2⅜ Zoll Breite, anzuführen, in welchem wir — das einzige Beispiel aufser den oben angeführten drei Portrait-Medaillons — eine unzweifelhaft ächte Arbeit Dürer's zu erkennen glauben. Leider aber wissen wir nichts über das Original, von welchem der Abgufs genommen ist. Es ist eine nackte, weibliche Figur, aufrecht stehend, vom Rücken gesehen, das Gesicht zur Seite gewandt, den rechten Arm auf einen Pfeiler gestützt, in der Linken ein Stück Gewand haltend, welches auf den Boden herabhängt, die Beine über einander geschlagen. An dem Pfeiler bemerkt man, in leiser Erhöhung, das Monogramm Dürers und darüber die Jahrzahl 150 *. (Die

*) Heller, das Leben und die Werke Albrecht Dürers II, S. 271 und 279. — Heller führt das Bronzerelief als 1795 im Besitz des Ingenieur Sechter (und aus Wien stammend) an; ohne Zweifel ist dies eins mit dem oben genannten. Vergl. Meusel, neue Miscellaneen, 1795, I., woselbst auch der oben angeführte Umrifs des Reliefs mitgetheilt wird.

letzte, hier mit einem Stern bezeichnete Ziffer ist undeutlich, da der ganze Abguſs leider nicht die wünschenswerthe Schärfe hat; jedenfalls aber gehört die Arbeit demnach, gleich den beiden ersten jener Portrait-Medaillons in das erste Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts, somit in die frühere Zeit von Dürer's künstlerischer Wirksamkeit). Das Relief ist ziemlich erhaben. Die Gestalt zeigt volle kräftige Formen im Dürer'schen Charakter, die indeſs zugleich nicht ohne ein gewiſses zartes Gefühl behandelt sind; besonders der Nacken ist sehr anmuthig. Auch das Gewand befolgt ganz, namentlich in dem Bruche der Falten, den Styl der Dürer'schen Zeichnung, aber in freier, geistreicher Weise, welche dem Gedanken an eine etwanige absichtliche Nachahmung seines Styles widerspricht. Der Fuſsboden ist schräg erhöht, um die Perspektive anzudeuten. Auf dieser Erhöhung geht der linke Fuſs, sich den Gesetzen des Reliefs gemäſs verflachend, in das Bild hinein, was aber hier natürlich einen Miſsstand zu Wege bringt, der wiederum auf einen minder umsichtigen Plastiker hindeutet. Ebenso ist auch in einigen andren Körpertheilen das Verhältniſs der Relief-Verjüngung nicht genügend beobachtet. Ueber die besondre Art, wie die Detailformen umrissen sind, läſst sich, bei der Stumpfheit des Abgusses, wenig sagen.

151. Endlich ist noch einer zierlichen kleinen Arbeit zu gedenken, die ebenfalls mit Dürer's Monogramm versehen ist. Es ist das in Holz geschnitzte und auf einen goldenen Grund aufgelegte Relief einer Arabeske: ein geflügelter Satyr mit Pferdefüſsen, der, in ein Ranken- und Blätterwerk ausgehend, auf einem musikalischen Instrumente bläst; auf letzterem ist das Monogramm eingeschnitten. Ohne bei dieser artigen kleinen Arbeit die Originalität allzusehr in Zweifel zu ziehen, können wir doch nicht umhin, zu bemerken, daſs das Blattwerk

der Arabeske mehr an den weichen Styl der italienischen Kunst, als an den eigenthümlichen Charakter Dürer'schen Verzierungen zu erinnern scheint *).

Verschiedene Relief-Arbeiten beziehen sich auf die Schule Dürer's, indem sie theils, wie es scheint, von namhaften Schülern selbst ausgeführt sind, theils Nachahmungen ihnen zugehöriger Compositionen enthalten.

Ein in Holz ziemlich erhaben geschnitztes Relief 152.
(4½ Zoll hoch und 2½ Z. breit) ist mit dem Monogramme des Hans Scheuffelin versehen. Es enthält die Figur des heil. Jacobus major, der sich mit der Linken auf seinen Pilgerstab stützt und mit der Rechten, in welcher er zugleich ein Buch hält, seinen Mantel zusammenfafst. Die Bewegung ist lebhaft und empfunden, die Gewandung wohl geordnet und durchgeführt, in dem eigenthümlichen Gepräge der Dürer'schen Schule, dabei zugleich in jener etwas mehr handwerksmäfsigen Tüchtigkeit, die dem Scheuffelin eigen zu sein pflegt. Die

*) Es mag gestattet sein, hier einige, an andern Orten befindliche Schnitzarbeiten von Dürer's Hand namhaft zu machen, deren Aechtheit durch bewährte Kenner vertreten wird: — Ein in Speckstein geschnitztes Hautrelief mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1510, die Geburt Johannis des Täufers darstellend, in der Kupferstich-Sammlung des brittischen Museums zu London befindlich. (Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 8., — und Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I., S. 132.) — Eine ähnliche Arbeit, vermuthlich das Gegenstück der genannten, die Predigt Johannis darstellend, in der Sammlung zu Braunschweig. (Passavant, a. a. O. S. 9. Anm.) — Zwei Buchsbaumtäfelchen, im Besitz der HH. Boisserée in München, „deren verschieden motivirte Vorstellung: Maria mit dem Kinde auf dem Halbmond stehend, auch mit wenigen Veränderungen aus einem kleinen Kupferstiche Dürer's bekannt ist"; sie tragen das Monogramm und die Jahrzahlen 1513 und 1516. (Schorn, im Kunstblatt 1835, No. 4. S. 14.) — Es dürfte höchst interessant sein, diese Arbeiten in Gypsabgüssen zur Vergleichung neben einander stellen zu können.

Behandlung, ohne sonderlich zart zu sein, ist frisch, leicht und hat ganz den Charakter der Originalität.

153. Ein kleines in Blei gegossenes Medaillon (ein wenig über 2 Zoll im Durchmesser) enthält ein Monogramm, welches aus den Buchstaben G und P zusammengesetzt*), somit ohne Zweifel auf Georg Pens zu deuten ist, wenn es auch nicht ganz diejenige Form hat, wie es sich auf den bekanntesten Kupferstichen dieses Meisters zeigt. In der That hat der Styl der, in sehr flachem Relief gehaltenen Darstellung Nichts, was dieser Deutung des Monogrammes widerspräche; im Gegentheil erinnert sie mit grofser Entschiedenheit an die Reihenfolge kleiner Kupferstiche von G. Pens, welche Scenen aus dem Leben Christi vorstellen. Der Gegenstand derselben scheint der Besuch des Nicodemus bei Christus zu sein. Das Zimmer, in welchem beide Figuren sich befinden, zeigt gothische Formen, auf dem Tische sieht man ein Buch und ein Licht; Christus, hinter dem Tische sitzend, wendet sich in lebhaftem Gespräche zu Nicodemus, der, auf einem Sessel vor ihm sitzt und ein bürgerliches Costüm, wie es zur Zeit des Künstlers gebräuchlich war, trägt. Die ganze Auffassung hat etwas schlicht Ansprechendes; im Styl der Gewandung, namentlich in der des Christus, erkennt man die Motive der Dürer'schen Schule, und zwar unter den, in den früheren Arbeiten von G. Pens vorkommenden Modificationen.

154. Der Gypsabguſs eines viereckigen Reliefs von 6 Zoll Höhe und $3\frac{1}{4}$ Z. Breite, trägt an seiner oberen Ecke, auf einem erhabenen Täfelchen, das bekannte Monogramm Heinrich Aldegrever's. Die Composition ist die Wiederholung eines der zwölf Kupferstiche Aldegrever's vom J. 1538, welche Gruppen von Hochzeittänzern darstellen: eine Dame im Profil stehend, die von einem

*) S. die Monogrammen-Tafel, 6.

Manne umfafst und geküfst wird *). Bei einer vortrefflichen lebenvollen Auffassung zeichnet sich diese Arbeit durch eine leichte, aber sichere und geistreiche Behandlung aus; die Gewandung bewahrt ganz das Gepräge des Styles der Dürer'schen Schule, doch sind die Falten in einer eigen grofsartigen Weise gehalten. Das geschnitzte Original dieses anziehenden kleinen Werkes wissen wir nicht nachzuweisen.

Eine Holzplatte (7 Zoll hoch und 9 Zoll breit) enthält das Relief eines ruhig stehenden Pferdes. Es ist eine Nachbildung des bekannten Pferdes von Hans Sebald Beham, welches sich in dessen Unterweisung über die Proportionen der Pferde**), in Holzschnitt dargestellt, vorfindet. Die Schnitzarbeit ist im Ganzen nicht ohne eine gewifse lebenvolle Tüchtigkeit; in der Bildung des Details aber, vornehmlich im Kopf, in der Muskulatur der Füfse, in den Haaren an Mähne und Schweif fehlt die schärfere Formenbezeichnung, die charaktervolle Bestimmtheit des Vorbildes. 155.

Noch eine bedeutende Reihe andrer Relief-Arbeiten ist nach Compositionen von Hans Sebald Beham gefertigt. Unter diesen sind zunächst zwei Bleiabgüsse von kleiner Dimension (2 Zoll hoch und 3¼ Zoll breit) zu nennen, welche zweien Scenen seiner anziehenden Kupferstiche aus der Geschichte des verlornen Sohnes (vom J. 1540) nachgebildet sind. Sie stellen die Freudengesellschaft und die Rückkehr des Sohnes in das väterliche Haus dar und nähern sich, auf eine tüchtige 156.

*) Bartsch P. G. VIII, p. 410, n. 167.

**) Der Titel der ersten Ausgabe des in Rede stehenden Werkchens lautet: „Dises buchlein zeyget an vnd lernet ein mafs oder „proporcion der Ross, nutzlich iungen gesellen, malern vnd gelt„schmiden. *Sebaldus Beham Pictor noricus faciebat.*" Am Schlufse steht: „Gedruckt zu nurmberg jm 1528 jar." Die in Rede stehende Darstellung des Pferdes findet sich auf der zweiten Seite von Bl. 11.

Weise ausgeführt, dem zierlichen Style der Originale, der bekanntlich noch die Elemente der Dürer'schen Darstellungsweise festhält. Das erste dieser Reliefs scheint mit den Buchstaben L. D. bezeichnet zu sein. — Vier
157. grofse in Holz geschnitzte Reliefs (1 Fufs 8 Zoll hoch, 1 Fufs 5½ Zoll breit) sind nach denselben Compositionen Behams gearbeitet und mit der Jahrzahl 1554 und einem aus den Buchstaben HR zusammengesetzten Monogramm*) bezeichnet. Auch hier tritt das Naive der Compositionen ansprechend hervor; doch zeigt sich statt der schärferen Formenbezeichnung eine ziemlich charakterlose Behandlung, und die Ausführung ist roh und ohne künstlerisches Gefühl; dabei scheint es, als ob der Verfertiger dieser Reliefs nicht die Original-Kupferstiche, sondern nur die nach denselben gearbeiteten Holzschnitte, deren Ausführung ebenfalls eine untergeordnete Stellung einnimmt, vor sich gehabt habe. Das Monogramm hat man auf den Nürnbergischen Formschneider Hieronymus Rösch gedeutet, — eine Annahme, die indefs nicht wohl Gültigkeit haben dürfte; denn indem dieser Künstler als einer der vorzüglichsten Formschneider, welche die Holzschnitte nach Dürer's Zeichnungen und besonders das so trefflich geschnittene grofse Werk der Ehrenpforte des Kaiser Max ausführten, genannt wird**), so mufs man ohne Zweifel auch bei einem plastischen Werke seiner Hand eine gröfsere Feinheit des Styles voraussetzen, als sich bei den in Rede stehenden Tafeln kund giebt.

158. Sodann ist eine Reihe in Holz geschnitzter Reliefs, von kleinerer Dimension und mit vergoldetem Grunde, vorhanden, welche die Thaten des Hercules, ebenfalls nach Kupferstichen von H. S. Beham enthalten. In diesen Compositionen folgt Beham bereits, die Eigen-

*) S. die Monogrammen-Tafel, 7.

**) Neudörffer a. a. O. S. 46.

thümlichkeiten der heimischen Kunst verlassend, der Richtung der italienischen Kunst, ja, einige derselben sind sogar italienischen Compositionen nachgebildet. So dürften denn auch die Reliefs, an denen übrigens eine tüchtige Behandlung hervortritt, in ihrem Fache für jenen Uebergang der nordischen Kunst zur Weise der italienischen, — hier zunächst für eine energische, lebhaft bewegte Darstellung nackter Körperformen, nicht ohne Wichtigkeit sein. — Eine namhafte Reihe dieser Com- 159.
positionen ist auch in Bleiabgüssen vorhanden.

An diese Arbeiten, welche den Kunstbetrieb der Dürer'schen Schule repräsentiren, reiht sich hier noch ein in Speckstein geschnitztes Medaillon mittlerer Gröfse an, 160.
welches als das Modell der Rückseite eines (in Metall zu giefsenden) Portrait-Medaillons zu betrachten sein dürfte. Es stellt einen Mann dar, der hinter einem gedoppelten Wappenschilde sitzt; letzteres enthält ein Kreuz und eine Lilie, jedes von ein Paar Fischen umschlossen. Der Mann hält das Wappenschild mit der linken Hand und stützt sich darauf mit dem rechten Arm, schläfrig verdriefslich. Das humoristisch Naive der Composition ist, mit ziemlich scharfer Zeichnung, in einer handwerklich tüchtigen Weise ausgeführt. Unterwärts findet sich die Jahresbezeichnung 1531. —

Eine andre Reihe von Arbeiten namhafter Nürnbergischer Künstler zeigt, abweichend von den Eigenthümlichkeiten der Dürer'schen Schule, das Bestreben nach einer unbefangneren, freieren Auffassung der Natur, womit sich zugleich ein lebhafterer Sinn für schöne Linienführung und Klarheit der Formen verbindet, der die Kunst im weiteren Verlaufe leichter zu einer gewissen Aufnahme der südlich antikisirenden Richtung — ohne derselben jedoch (wie es später der Fall ist) gerade ein Uebergewicht zu gestatten — geneigt macht.

Hieher gehören zunächst, als Zeugnisse des beginnenden Strebens, zwei Arbeiten des oben (S. 69.) erwähnten

Goldschmiedes Ludwig Krug, die eine im Original, die andre im Gypsabguſs vorhanden. Die erste ist ein

161. Relief aus feinem gelblichem Marmor, c. 5½ Zoll hoch und 3⅜ Zoll breit; sie stellt Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniſs, um den sich die Schlange emporwindet, dar. Eva faſst einen Zweig des Baumes mit der Linken und hält die Rechte auf Adams Schulter. Sie wird gerade von vorn gesehen; in den Formen ihres Körpers bemerkt man das sichtliche Bestreben nach edlem Verhältniſs und harmonischer Führung der Linien, was im Allgemeinen sehr beachtenswerthe Resultate herbeigeführt hat; nur die Brustpartie ist etwas zu breit und die Arme sind etwas zu dünn gerathen. Das Gesicht ist in Form und Ausdruck unbedeutend und ziemlich gemein. Adam, der dem Beschauer halb den Rücken zuwendet, erscheint dagegen ohne die eigenthümlichen Vorzüge der Eva; er kann nur als die Nachahmung einer dürftigen Modellfigur, die in nüchterner Stellung vor dem Künstler dagestanden, gelten; doch ist hier wiederum wenigstens diese, von stylistischer Befangenheit freie und sorgfältige Nachahmung der Natur anzuerkennen. Neben ihm sieht man einen Affen. Die Behandlung ist im Allgemeinen nicht ohne Feinheit und zartes Gefühl, nur das Haar noch steif. Oben zur Seite sieht man, auf einem Täfelchen, das Künstlerzeichen des Meisters, wie es aus den von ihm gefertigten Kupferstichen bekannt ist: die Buchstaben L und K, zwischen denen ein kleiner Krug steht. Am Baumstamm findet sich die Jahresbezeichnung 1514.

162. Die zweite Arbeit von L. Krug ist der Gypsabguſs eines Reliefs von c. 4½ Zoll Höhe und 4 Zoll Breite, welches ebenfalls Adam und Eva darstellt. Doch ist die Composition von der des vorigen Stückes verschieden. Hier sitzt Eva unter dem Baume, um dessen Ast die Schlange sich gewunden hat; Adam, steht zu ihr geneigt, indem er mit dem rechten Arm den Stamm des Baumes um-

faſst. Die Gestalt des Adam ist hier in leichteren, edler männlichen Verhältnissen gehalten, während umgekehrt die der Eva weder in ihrer Stellung noch im Verhältnifs des Körpers so anziehend wirkt, wie die des vorigen Reliefs. Unterwärts findet sich dasselbe Künstlerzeichen und am Baumstamm die Jahrzahl 1515. Ueber das Original dieses Abgusses wissen wir keine Nachricht zu geben.

Ungleich vollendeter zeigt sich die in Rede stehende 163.
Richtung in einem in Bronze gegossenen Relief von Peter Vischer (6⅛ Zoll hoch, 4¼ Zoll breit), welches, aus der v. Nagler'schen Sammlung herrührend, als eine der schönsten und seltensten Zierden der Kunstkammer hervorgehoben werden mufs. Es stellt Orpheus und Eurydice, auf ihrem Wege aus der Unterwelt, dar. Beide sind nackt. Zur rechten Seite schreitet Orpheus vorauf, die Geige spielend, — so wie häufig zu jener Zeit, und selbst auf Raphaels Parnafs, die Geige, das Haupt-Instrument des Mittelalters, an die Stelle der antiken Lyra getreten ist. Er wendet das Gesicht nach seiner Gemahlin zurück, die hinter ihm steht und ihn ebenfalls anblickt. Mit der niederhängenden Rechten und mit der Linken, mit der sie dem Gatten winkt, hält sie einen Schleier, der vom Winde nach der Tiefe zu getrieben wird. Neben ihr brechen die Flammen des Orkus hervor. Ueber den Figuren ist eine Inschrift, aus zwei lateinischen Distichen bestehend und erhaben gearbeitet, welche den Inhalt der Darstellung erklärt*). Daneben, etwas tiefer und ebenfalls er-

*) Die Inschrift, ohne Zweifel von einem gelehrten Zeitgenossen des Künstlers verfafst und von letzterem bei der Modellirung wohl nicht ganz richtig gelesen, lautet wörtlich:

Orphea cum silvis fluvios et saxa movente
Grecia laeteos fert adysse lavis (?)
Eurydicn illic vitae revocasse priori
Servasset stigio si modo pacta jovi.

haben, sieht man Vischer's Monogramm, so wie sich dasselbe auf seinem Grabsteine zu Nürnberg vorfindet *): zwei Fische, die mit einem kurzen Spiefse durchstochen sind. (Nur die feinen Bänder, welche auf der Grabtafel zum Schmuck des Spiefses hinzugefügt sind, fehlen hier, da die Dimension des Monogrammes hier natürlich sehr klein ist.) Das Relief der Darstellung ist nicht bedeutend erhaben, im Einzelnen sogar sehr zart; die Behandlung desselben wesentlich den Gesetzen der Plastik gemäfs; die Composition so, dafs eine vollkommene, klare Entwickelung der Gestalten statt findet und durchaus Nichts auf die Nachahmung malerischer Effekte berechnet ist. Leider scheint der Gufs dieser Platte nicht in vollständiger Reinheit ausgefallen; an dem linken Beine des Orpheus namentlich scheint an einigen kleinen Stellen die Form nicht gänzlich ausgefüllt worden zu sein, was sodann (vielleicht später) zu einer oberflächlichen Ciselirung geführt hat; auch sonst finden sich einzelne Partien, wo die letzte Feinheit der Oberfläche durch Ciselirung beeinträchtigt sein dürfte. Doch sind diese Mifsstände glücklicher Weise nicht so bedeutend, dafs sie die eigenthümliche Schönheit dieses merkwürdigen Werkes in der Hauptsache und im Wesentlichen beeinträchtigen könnten. In der That ist hier die Poesie des Gedankens, sowie das harmonische Linienspiel der Composition und die Schönheit der Formen an sich, auf eine Weise durchgebildet und ineinander verschmolzen, wie die deutsche Kunst nur wenig ähnliche Arbeiten aufzuweisen haben dürfte. Aufs Lebendigste und

*) S. Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, IV, Taf. V. — Brulliot *(Dict. d m.; nouv. éd.)* I, no. 3265, 2, giebt eine Abbildung des Monogrammes in Bezug auf das in Rede stehende Relief von P. Vischer. Da seine Abbildung indefs nicht ganz genau ist, so theilen wir dieselbe auf der Monogrammen-Tafel, 8, noch einmal mit.

mit dem zartesten Gefühle ist der Moment der Begebenheit aufgefafst. Noch schreitet Orpheus mit gemessenem Schritte vorwärts, aber eben hat der bittende Ruf der Gattin sein Ohr erreicht und über die Schulter hinweg, deren Hand den Bogen führt, wendet er das Antlitz der langentbehrten Geliebten zu. Schüchtern, wie eben erst zum neuen Leben erwacht, steht sie hinter ihm, das Antlitz mit Sehnsucht dem Gatten zugeneigt; und schon ist es, als ob das verhängnifsvolle Schicksal ihren Schritt aufs Neue banne, als ob ihr Körper seitwärts, von dem Gatten hinweg, dem eben verlassenen Abgrunde aufs Neue zugezogen werde. Die dreifache Bewegung in der Gestalt des Orpheus (durch das Schreiten, das Spielen der Geige, das Umwenden des Hauptes hervorgebracht) steht im schönsten Contrast gegen die Ruhe der Eurydice, bei der nur das Neigen des Hauptes, das Winken mit der einen Hand als Ausdruck des Momentes erscheint. Die Körper selbst sind von der edelsten Bildung, aber nicht nach einem allgemeinen idealen Schema, sondern zugleich ganz individuell, ich möchte sagen: nationell gehalten. Der Körper des Orpheus hat die unverkennbarste Aehnlichkeit mit jener bekannten schönen Apollostatue von Peter Vischer, die früher einen Brunnen im sogenannten Schiefsgraben zu Nürnberg zierte und gegenwärtig in der dortigen Kunst- und Gewerbschule aufbewahrt wird; es ist jenes Herbe, Straffe in der Formenbildung, was, ohne jedoch irgend hart oder trocken zu erscheinen, das Gepräge eines gröfseren Ernstes trägt, als die später-griechische Kunst in ihrer weichen Heiterkeit. (Nur das linke Bein des Orpheus erscheint beim ersten flüchtigen Anblick etwas mager, was aber lediglich durch die oben berührten Mängel des Gusses hervorgebracht ist). Trefflich pafst diese Behandlung der Form für die Gestalt des trauerreichen Sängers. Dafs sie aber mit besonderer Absicht so vom Künstler gebildet wurde, geht deutlich aus den Zügen des Gesich-

tes hervor; auch hier macht sich ein herber, an Entsagung mahnender Zug bemerklich; die Wangen sind nicht mehr in jugendlicher Fülle gerundet, und doch ist die Bildung des Ganzen von einer eigenthümlich edlen männlichen Schönheit. Um so zarter und weicher erscheint die Gestalt der Eurydice. Hier liegen ganz diejenigen volleren Formen der Darstellung zu Grunde, welche wir aus den nackten weiblichen Figuren deutscher Künstler, z. B. Dürer's, kennen, und namentlich das Gesicht verläugnet auf keine Weise das nationelle Gepräge. Und doch, mit welchem Adel, mit welcher Anmuth sind diese Formen gereinigt und durchgebildet, so, wie sie vielleicht nie auf den Gemälden und Zeichnungen gleichzeitiger deutscher Künstler erscheinen! Es ist der zarteste süfseste Flufs in diesen Linien, der durch den leisen Wechsel derselben (das Gewicht des Körpers ruht etwas mehr auf dem einen Fufse als auf dem andern) nur in einer um so reizvolleren Weise hervorgehoben wird. Was endlich das Verständnifs der Körperbildung betrifft, so darf nach allem bisher Gesagten wohl kaum hinzugefügt werden, dafs auch dies durchaus meisterhaft erscheint; die Bewegungen der Gelenke namentlich sind vollkommen frei und leicht; das scharfe Umwenden des Hauptes beim Orpheus, während der Körper die entgegengesetzte Bewegung verfolgt, darf hier besonders als der gültigste Beleg einer vollkommenen Meisterschaft über die Mittel der Darstellung angeführt werden. Der flatternde Schleier der Eurydice, wie durchsichtig im zartesten Relief gearbeitet, scheint von Luft erfüllt; aber auch hier bewegt sich das Spiel der Linien in einer gesetzmäfsigen Weise, sogar an den sonst üblichen Styl der Nürnberger Kunst erinnernd. — Gewifs gehört das Werk in die Periode der schönsten Entwickelung des Künstlers (etwa um die Zeit des Jahres 1520). Gewifs dürfen wir, bei Betrachtung einer solchen Arbeit, annehmen, dafs diese Entwickelung Peter Vischer's durch

den Einfluſs der Antike (durch unmittelbaren oder mittelbaren Einfluſs, — was wir hier dahingestellt sein lassen!) wesentlich gefördert worden sei; wichtiger noch ist es, zu erkennen, daſs ein solcher Einfluſs nicht zerstörend auf seine Individualität zu wirken vermochte, daſs der Meister gleichwohl der heimischen Gefühlsweise treu blieb und jenen Einfluſs nur zur Läuterung der letztern, — zur Gewinnung neuer, durchaus eigenthümlicher Resultate benutzte. Hier scheinen dem Beschauer die Pfade einer neuen Entwickelung der deutschen Kunst eröffnet, — aber schon die nächste Zukunft hat es nicht gestattet, daſs diese Pfade weiter betreten wurden. Die Zeit war innerlicher Unruhen voll: die Kunst verlor das ernste Band, welches sie mit dem Leben vereinigt hatte; bald beugte sie sich, mehr oder minder rücksichtslos, vor der fremden Schönheit, die oft nichts Andres war als ein leeres Gaukelspiel.

Noch eine andre Vischer'sche Arbeit ist hier zu 164.
erwähnen, ein Bronzeguſs jenes bekannten kleinen Hündchens, welches sich, in einem zweiten Exemplare, in der v. Forster'schen (ehemals v. Volkamer'schen) Sammlung zu Nürnberg befindet *). Das in Rede stehende Exemplar ist bereits seit dem Jahre 1701 auf der hiesigen Kunstkammer vorhanden. Es ist eine runde Arbeit. Die schwierige Stellung des Hundes, welcher sitzt und sich mit der linken Hinterpfote am Ohre kratzt, ist vortrefflich durchgeführt, sowie im Ganzen ein lebendiger Sinn für das Detail der Form und ein gutes Verständniſs derselben hervortritt. Gewährt das kleine Werk demnach ein eigenthümliches Interesse, in Rücksicht auf die Seltenheit solcher Darstellungen in der Kunst der in Rede stehenden Periode, so ist hier

*) S. Die Nürnbergischen Künstler, u. s. w. IV. S. 48. (no. 12); Taf. IV. — Ein drittes Exemplar desselben Stückes wird in dem grünen Gewölbe zu Dresden aufbewahrt.

(wie auch aus dem trefflichen Kupferstich nach dem Nürnberger Exemplare zu ersehen) doch der Behandlung eine gewisse Trockenheit nicht abzusprechen.

Zwei andre Kunstarbeiten, die nicht ohne ein gewisses Verhältnifs zu der Schule P. Vischer's entstanden zu sein scheinen, sind an dieser Stelle einzureihen.

165. Es sind zwei grofse, in rothes Wachs gedruckte Urkunden-Siegel des Albert von Brandenburg, Kardinales und Kurfürsten von Mainz (geb. 1490, gest. 1545). Sie gehören der oben (S. 18, ff.) besprochenen Siegelsammlung an und bezeugen beide, indem sie sich auf verschiedene Lebens-Perioden des merkwürdigen Mannes beziehen, den fein ausgebildeten Kunst-Geschmack, mit welchem er die Pflichten wie die Genüsse, die seine hohe Stellung ihm darbot, überall zu verschönern bemüht war und darin er mit den italienischen Kirchenfürsten seiner Zeit glänzend wetteiferte. Das erste der beiden Siegel (No. CX.) fällt in diejenige Zeit, in welcher Albert noch erst die erzbischöfliche Würde allein bekleidete, also zwischen die Jahre 1514—1518. Man sieht auf demselben den Erzbischof dargestellt, sitzend zwischen zwei schlanken Säulen, an denen, als Hintergrund, ein Teppich befestigt ist und auf denen zwei Genien stehen, welche das Mainzer Wappen halten. (Sechs andre Wappen finden sich zu den Seiten.) Albert hält in der einen Hand den Krummstab, in der andern einen Kreuzstab. Die Zeichnung des Ganzen ist vortrefflich und, besonders in der Hauptfigur, frei belebt; die Ausführung ist sehr schön und fein; Styl und Behandlung haben indefs, ohne gerade scharf oder eckig zu werden, noch eine Erinnerung an das alterthümlich Conventionelle, was bei den oben (n. 85, 86.) genannten Goldschmidtsarbeiten und ähnlichen Werken zu bemerken ist; auch die Verzierungen befolgen noch den go-

166. thischen Styl. — Anders erscheint das zweite Siegel (No. CXI.), welches nach Albert's Erlangung der Kar-

dinalswürde, also zwischen 1518 und 1545, gefertigt ist. Hier sind es zwei viereckige Pfeiler, zwischen denen die Figur des Kardinals angebracht ist, und zwar von antikisirender Form, mit Laubkapitälen und zierlichen Füllungen von Blätter-Ornament. Zwischen den Pfeilern ist wiederum, zur Deckung des Grundes, ein Teppich dargestellt, und auf ihnen zwei sitzende Genien, welche den Kardinalshut halten. Die Figur Albert's wird hier aber nur zur Hälfte sichtbar; in der untern Hälfte des Siegels sieht man ein grofses Wappenschild, welches das vollständige Brandenburgische Wappen, vereinigt mit denen von Mainz, Magdeburg und Halberstadt, enthält und welches von zwei anderen Genien getragen wird. Reiche Ornamente füllen die übrigen Theile des Siegels. Die Ausführung dieser Arbeit zeugt von einer merkwürdigen Meisterhaftigkeit; bei dem starken Relief des Ganzen ist alles feine Detail ebenso zart und sauber wie mit der klarsten Präcision gearbeitet. Der Styl ist durchweg, in der Gewandung, in den anmuthvollen, lebendigen Kindergestalten und in den schönen antikisirenden Verzierungen, als classisch zu bezeichnen, und doch verläugnet er auf keine Weise die ruhige Gemessenheit der deutschen Kunst. Man fühlt sich, in all diesen Rücksichten, bei der Betrachtung des genannten Stückes lebhaft an die späteren Werke Peter Vischer's und seiner Schule (namentlich an die so ausgezeichnet schönen Monumente in der Schlofskirche von Wittenberg) erinnert. Ueber das besondere Verhältnifs des Stempelschneiders (oder dessen, der das Modell für den Stempel angefertigt) zu dieser Schule sind wir freilich nicht vermögend, etwas Näheres anzugeben; doch darf hier wohl an die mannigfachen Verbindungen Alberts mit Nürnbergischen Künstlern, namentlich Malern, wovon wir bestimmte Kunde haben, erinnert werden; im Fache der Plastik aber mufste eine solche Verbindung um so näher liegen, als gerade in dieser Kunst

Nürnberg zu jener Zeit unbedingt die erste Stelle in Deutschland einnahm.

67. Endlich ist noch eine Arbeit von der Hand des im Obigen (S. 68.) angeführten Bildhauers Peter Flötner zu nennen, welche den dort mitgetheilten Notizen über seine künstlerische Thätigkeit entspricht. Mit der Jahrzahl 1532 versehen, bezeichnet auch sie einen etwas späteren Entwickelungspunkt der Nürnbergischen Kunst. Es ist ein Hautrelief von 10 Zoll Höhe und 7 Z. Breite, eine schwarze Schiefertafel, auf welche das in Alabaster gearbeitete Schnitzwerk aufgelegt ist. Letzteres stellt die Kleopatra dar, eine zierlich nackte Gestalt, auf die Schlange tretend, welche sie zu stechen im Begriff ist, mit der rechten Hand sich auf einen Pfeiler stützend, mit der Linken ein Gewand emporhebend. Die Auffassung der weiblichen Körperformen dürfte auf gewisse Weise mit der in den vorhin genannten Reliefs parallel zu stellen sein, doch läfst sie, wie es scheint, schon eine noch bedeutendere Einwirkung italienischer Formenbildung erkennen; auch in der Gewandung vermählt sich dem heimischen Style schon ein freieres Element. Die Verhältnisse des Körpers sind eigenthümlich schlank und leicht, dabei aber in edler Weise und mit feinem Gefühl für die Natur durchgebildet. Die geistreiche, lebenvolle Auffassung des Momentes hat dem Künstler Anlafs zu einer anziehenden Entwickelung der Formen gegeben. Noch hat die Schlange den tödtlichen Stich nicht gethan, aber schon ist das schöne Weib von der Ahnung des bevorstehenden Schmerzes erfüllt; zaghaft auf die Schlange tretend, beugt sie sich, einer Stütze bedürftig, zu dem Pfeiler, indem sie mit zurückgehaltenem Athem die Schultern leis emporzieht und den Kopf in den Nacken sinken läfst. In den Haaren, die gelöst zu beiden Seiten niederfallen, bemerkt man die Reste von Vergoldung; an einer kleinen Stelle des Körpers hat leider eine rohe Ueberarbeitung statt gefunden. Der

Pfeiler ist reich mit feinen Relief-Ornamenten in italienischem Style versehen. In seiner Mitte ist ein kleines röthliches Marmortäfelchen eingelassen, auf welchem, aufser dem Namen der Kleopatra und der angegebenen Jahrzahl, auch die Namens-Chiffren des Künstlers: P. F. eingeritzt sind. (Letztere könnte man, beim ersten Anblick, als P. E. lesen; bei genauerer Untersuchung erkennt man jedoch bestimmt, dafs im zweiten Buchstaben nur ein F beabsichtigt gewesen sein kann und dafs das Häkchen, wodurch dasselbe einem E ähnlich wird, nur durch Zufall, vermuthlich durch Ausspringen des Steines, entstanden ist.)

Den plastischen Arbeiten deutscher Kunst der in Rede stehenden Zeit reihen sich noch einige Geräthe an, bei denen die künstlerische Ausschmückung auf einer mehr untergeordneten Stufe steht. Unter diesen ist 168.
zunächst ein kleines Holzkästchen zu nennen, dessen Vorderseite mit einem Relief versehen ist, welches eine lustige Gesellschaft bei Tische, vor der Thür eines Hauses, darstellt; durch die Thür kömmt eine Frau mit einer Kanne herzu, die von einem Manne umarmt wird. Hier ist es wiederum jene Naivetät Nürnbergischer Compositionen, was der Arbeit einiges Ergötzliche giebt, wenngleich es im Uebrigen auch an eigentlich launiger Auffassung und geistreicher Behandlung fehlt; die Ausführung ist indefs nicht ohne Sauberkeit. Die übrigen Seiten und der Deckel des Kästchens sind mit flachgeschnitzten Ornamenten versehen. — Zwei andre, grö- 169.
fsere Kasten von Holz, deren Deckel und Seitenwände mit flachgeschnitztem Laubwerk versehen sind, gehören, was den Styl des letzteren anbetrifft, bereits in die spätere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts; sie werden hier genannt, weil sie, an hervorstechenden Stellen, das

erhaben geschnitzte (somit gleichzeitig gearbeitete) Monogramm Albrecht Dürer's enthalten. Soll das Monogramm hier nicht irgend einen andern A. D. bezeichnen, so kann man es nur als einen — freilich sehr wenig glücklichen — Betrug bezeichnen.

170. Sodann ist eine Reihe von gebrannten thönernen Gefäfsen, meist Trink-Krügen, aus dem sechszehnten Jahrhundert vorhanden. Sie sind mit allerlei Relief-Bildungen versehen und theils einfarbig, theils bunt bemalt, — freilich nur Erzeugnisse des gewöhnlichen Handwerkes, doch zum Theil nicht ohne Interesse durch man-

171. nigfach launiges Ornament. Bekannt und als geschichtliche Reliquie merkwürdig ist unter ihnen der grofse Trinkkrug Luther's, 13 Zoll hoch, oben 3 Zoll, unten 4¾ Zoll im Durchmesser enthaltend. Auf dem zinnernen Deckel sind die Buchstaben D. M. L. (Doctor Martin Luther) und die Jahrzahl 1524 eingegraben. Die reichen Reliefs, welche das Aeufsere des Kruges schmükken, bestehen theils in Medaillons mit biblischen Scenen, theils in einem bunten Gewirre fabelhafter Arabesken, Alles in einem kindlich naiven Style und doch mit einer eignen handwerksmäfsigen Behaglichkeit dargestellt. In „Wittenbergs Denkmälern, herausgegeben von J. G. Schadow," findet sich eine lithographirte Abbildung des Kruges in Naturgröfse, sowie (S. 139 ff.) eine nähere Beschreibung und die Geschichte desselben während der letzten hundert Jahre.

4. Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten.

Zum Beschlufs dieses Abschnittes sind endlich noch einige Gegenstände, welche mehr den eigentlich zeich-

nenden Künsten angehören, namhaft zu machen. Zu- 172.
nächst zwei interessante Reliquien des Dürer'schen
Kunstbetriebes, die Formstöcke zweier grofsen Holz-
schnitte, die mit seinem Monogramm (der eine ur-
sprünglich auch mit seinem Namen) versehen und dazu
wenigstens die Zeichnungen unbedenklich von seiner
Hand geliefert sind. Doch gehören diese nicht zu sei-
nen interessanteren Arbeiten. Sie enthalten die Darstel-
lungen zweier Himmelsgloben, der nördlichen und der
südlichen Sphäre*) (denen sich bekanntlich noch eine
dritte ähnliche Darstellung anreiht) mit den Sternbil-
dern. Die Figuren der letzteren konnten hier wenig
Anlafs zu eigentlich künstlerischer Behandlung bieten,
wenngleich sie überall den allgemeinen Styl der Dü-
rer'schen Zeichnung erkennen lassen; nur in den Brust-
bildern der vier berühmtesten Astronomen, welche die
Ecken des einen Holzschnittes schmücken, tritt die be-
deutsame, diesem Meister eigne Charakteristik hervor.
Bei dem andern fehlt gegenwärtig die ganze Umgebung
des Globus, welche sich auf älteren Abdrücken mit
Wappen und Inschriften ausgefüllt zeigt. Dafs übrigens
die Tafeln nicht von Dürer selbst geschnitten sind, liegt
bei Arbeiten solcher Art, bei denen es eben weniger
auf künstlerische Feinheit ankam, zu nahe, als dafs es
noch eines besonderen Beweises dagegen bedürfte; auch
heifst es in den eben genannten (abgeschnittenen) In-
schriften ausdrücklich nur: „*Albertus Durer imagini-
bus circumscripsit*" (*sc. stellas*). Gegenwärtig ha-
ben beide Formstöcke durch Wurmlöcher etwas ge-
litten.

Sodann ist zu bemerken, dafs Manches von kleinen
Portrait-Bildern dieser Zeit vorhanden ist, ohne dafs

*) Heller, Leben und Werke A. Dürer's, II, S 721, 722. (No. 148, 149.)

unter diesen jedoch etwas sonderlich Bedeutsames in kunsthistorischem Bezuge hervorzuheben sein dürfte. Nur
173. ein kleines miniatur-artiges Bildchen, welches mit Oelfarben auf eine Silberplatte gemalt ist und den Markgrafen Friedrich von Anspach (geb. 1460, gest. 1536), Bruder des Brandenburgischen Kurfürsten Johann Cicero, in höherem Alter darstellt, mag hier näher berührt werden. Dasselbe ist nemlich kunstgeschichtlich als ein Werk von Albrecht Dürer verzeichnet *), entspricht aber durchaus nicht der eigenthümlichen Behandlungsweise dieses Meisters. Namentlich fehlt alle, dem Dürer eigne Schärfe der Umrifszeichnung; vielmehr ist es weich, doch sauber und auch nicht ohne Geist, gemalt. Auf der Rückseite der Silberplatte findet sich Dürer's Monogramm, aber bestimmt von späterer Hand, ungenau eingeritzt.

174. Zwei kleine ansprechende Miniaturbilder, mit Wasserfarben auf Pergament gemalt, gehören ohne Zweifel der Niederländischen Kunst der in Rede stehenden Periode an. Sie enthalten die Portraits des Grafen Heinrich von Nassau (geb. 1483, gest. 1538) und seiner dritten Gemahlin Mencia Mendoza, Tochter des Markgrafen Roderich von Cenete (die zweite Gemahlin war 1521 gestorben), sind also im dritten oder vierten Jahrzehent des sechszehnten Jahrhunderts angefertigt. Die Unterschriften der Bilder lauten: „*Henricus Co. Nassaviae. Mar. Zenetae.*" und „*Mencia. Mendoca. Mar. Zenetae.*" Beide sind auf blauem Grunde mit grofser Feinheit und anspruchloser Lebenswahrheit gemalt; die Behandlungsweise ist der Richtung des Quintin Messys verwandt. Vornehmlich interessant ist das Portrait der Dame, welches, in der Auffassung wie auch in dem ge-

*) So u. a. bei Heller, II, S. 145, c.

schmackvoll geordneten Kostüme, in etwas zugleich an die Richtung des Leonardo da Vinci erinnert, ohne dafs dies jedoch (wie es in dem Verhältnifs der beiden genannten Künstler begründet ist) der so eben ausgesprochenen Ansicht entgegenstände. Die etwas kalte Carnation rührt vielleicht daher, dafs die Farben, wie so häufig bei der Miniaturmalerei, bereits verblichen sein dürften.

V. Italienische Arbeiten des 15. bis 17. Jahrhunderts,

zumeist plastische Gegenstände.

Der Einfluſs, den die antike Kunst auf die der neueren Zeit ausübte, wurde besonders durch Italien vermittelt. In der italienischen Kunst zeigt sich dieser Einfluſs am Frühesten, am Durchgreifendsten; die nordische Kunst wurde seltner an die Quelle der Antike selbst geführt, vielmehr empfing sie jene reinere, freiere Durchbildung der Form zumeist erst aus den Arbeiten der Italiener, und zwar in der Regel unter denjenigen Modificationen, welche durch die letzteren bereits vorgebildet waren. Es ist hier die paſsliche Stelle, die Werke italienischer Kunst, welche die Kunstkammer als Zeugnisse dieser Entwickelungs-Periode besitzt, namhaft zu machen.

Schon im fünfzehnten Jahrhundert macht sich in der italienischen Kunst eine entschiedene Einwirkung der Antike bemerklich. Die hieher bezüglichen Arbei-
175. ten sind zuerst zu betrachten. Eigenthümlich interessant sind ein Paar Gläser von nicht bedeutender Dimension, das eine von tief blauer, das andre von tief

grüner Farbe, auf beiden eine saubere Malerei eingebrannt, — eine Weise der Decoration, die in jener Zeit noch sehr selten ist und somit schon an sich diesen Gegenständen einen besondern Werth sichern dürfte. Das blaue Glas enthält verschiedene, wie es scheint: antik mythische Scenen, das andre: Arabesken, Sphinxe und Genien. In Auffassung und Behandlung, die an den Malereien beider Gläser vollkommen übereinstimmen, erinnern sie an die Weise der paduanischen Schule (etwa des Mantegna); die Zeichnung ist sehr scharf und streng durchgeführt.

Ein Medaillon mittlerer Gröfse aus gebranntem Thon 176.
enthält, in stark erhabenem Relief, das Profilbildnifs des Savonarola (st. 1498) im Gewande der Predigermönche, mit der Umschrift: „*Hieronimus Savonarola ordinis predicatorum.*" Es ist mit naturgemäfsen Farben bemalt und von trefflich individueller Auffassung. Ohne Zweifel gehört dasselbe einem der späteren Künstler aus der florentinischen Künstlerfamilie der della Robbia an, welche bekanntlich in Werken der Art eigenthümlich Ausgezeichnetes leisteten und von denen Vasari *) ausdrücklich berichtet, dafs sie dem Savonarola sehr ergeben gewesen seien und dafs sie ihn in der Weise abgebildet hätten, wie man ihn auf den (gegossenen) Medaillen sehe.

Sehr beachtenswerth ist sodann, unter andern Bronze- 177.
Geräthen, ein grofser in Bronze gegossener Kandelaber von 5 Fufs Höhe, der von einem dreiseitigen Fufse getragen wird. Letzterer hat die Umschrift: „*Maggio e giugno MCCCCLXVIII.*" Die Form des Kandelabers ist ungemein schlank und leicht; der Styl desselben, vornehmlich des Blattwerkes, mit welchem er geschmückt ist, gehört zu den lebendigsten und geistreichsten Nachahmungen antiker Decorationsweise.

*) Deutsche Ausgabe von L. Schorn, II, S. 76.

Dem sechszehnten Jahrhundert, vornehmlich der früheren Zeit desselben, gehört eine grofse Menge von Reliefs, zumeist kleinerer Dimension, an, die fast sämmtlich in Metall, in Bronze oder Blei, gegossen sind. Einige von diesen dürften, als den Uebergang vom fünfzehnten ins sechszehnte Jahrhundert bezeichnend, anzu-
178. führen sein. So eine kleine, in Bronze gegossene Platte, welche den Christusleichnam zwischen zwei Engeln unter dem Kreuze stehend enthält und die Spuren einer starken Vergoldung trägt. So ein noch kleineres Relief von vorzüglich schöner Composition (3⅛ Zoll hoch, 2½ Z.
179. breit): der Leichnam Christi, sitzend, von Maria und Johannes aufrecht gehalten, der rechte Arm von einem Engelknaben gestützt. Die edlen Formen des Körpers, die Würde der Gesammt-Anordnung geben dieser kleinen Arbeit sehr anerkennungswürdige Vorzüge; die Auffassung des Ganzen, eine gewisse Strenge der Behandlung, namentlich in den Gewändern, erinnert auch hier an die Richtung des Mantegna, aber an die schönste Stufe der Ausbildung, zu welcher sich dieselbe emporgeschwungen hat.

Unter den Werken, welche eine classische Entfaltung schöner Körperform zeigen (und die mit gröfserer oder geringerer Freiheit antiken Gemmen nachgeahmt sein dürften), sind besonders ein Paar kleine viereckige
180. Bronzereliefs anzuführen. Das eine stellt eine nackte Victoria dar, welche von einem Krieger, der im linken Arm eine Trophäe hält, mit der Rechten gefafst und
181. in eiligem Laufe vorwärts gezogen wird. Das andre enthält einen stehenden Herkules, der den nemeischen Löwen emporgehoben hat und ihn mit beiden Armen erwürgt. Die schöne Naivetät der Auffassung, die schlichte, edle, wahrhaft antike Bildung der Form giebt
182. beidem Werken ein hohes Interesse. — Aehnlich ist ein ovales, nur etwas roher gegossenes Relief, in welchem man den Apollo mit der Lyra und neben ihm

den gefesselten Marsyas erblickt. Dies namentlich scheint nach einer antiken Gemme gearbeitet zu sein. — Die in Eisenblech trefflich getriebene Figur eines römischen 183.
Kriegers, mit reichlichen Spuren von Vergoldung, ist ebenfalls den Arbeiten dieser Art zuzuzählen. (An diese reihen sich noch einige andre, in Eisenblech getriebene Stücke an, die von ähnlichem Werth und ebenfalls reich mit feinen Gold-Zierrathen geschmückt sind. Ohne Zweifel bildeten sie ursprünglich Waffenzierden.) — Höchst reizvoll ist ferner ein längliches Oval, sehr dick in Bronze 184.
gegossen, welches mit einem flach gehaltenen Relief versehen ist: zwei Knaben, auf Seepferden reitend und mit einander kämpfend. Die ungemeine Lebendigkeit und die Naivetät der Bewegungen, die anmuthvolle Zeichnung, die meisterhafte Behandlung des Reliefs, namentlich bei den Verkürzungen, weisen dieser kleinen Arbeit eine sehr hohe Stelle an. — Endlich gehört hieher, 185.
unter mehreren andren Werken, ein grofses Medaillon mit der Darstellung des Sturzes des Phaëton, eine sehr energische Arbeit, in der namentlich die Pferde von grofser Trefflichkeit sind.

Vier in Bronze gegossene Reliefs von verschiedener 186.
Dimension lassen die Hand eines Künstlers von eigenthümlicher Richtung erkennen. Eine ausgebildete Körperform, die indefs im Einzelnen schon mit einer gewissen Absichtlichkeit vorgeführt wird; ein Styl der Gewändung, der besonders bei lebhafter Bewegung eine entschiedene Nachahmung der Antike zeigt; ein gewisses malerisches Element in der Composition, welches noch an die Behandlung des italienischen Reliefs im fünfzehnten Jahrhundert erinnert, doch mehr aus Absicht als durch unmittelbare Nachwirkung der letzteren beibehalten scheint; eine dem Phantastischen sich annähernde Auffassung des Ganzen (etwa den Malereien der Schule von Ferrara zur Zeit des Mazzolino verwandt), die gleichwohl eine sehr bedeutsame und edle

Entwickelung einzelner Gestalten verstattet, — diese Eigenthümlichkeiten dürften den Hauptcharakter der in Rede stehenden Arbeiten bezeichnen. Ihre Darstellungen sind: Die Anbetung der Könige (in zwei Exemplaren vorhanden). Die Kreuzigung, eine sehr figurenreiche Composition. Die Grablegung, eine Arbeit von eigenthümlicher Trefflichkeit; der Sarkophag, in welchen der Leichnam Christi hineingelassen wird, mit einer reichen Composition von sehr flachem Relief und kleinstem Maafsstabe geschmückt. (Auch hievon ist ein zweites Exemplar vorhanden, doch kreisrund abgeschnitten, wodurch namentlich die Darstellungen auf dem Sarkophag zum gröfseren Theil verloren gegangen sind.) Die Figur des h. Sebastian, an der Säule stehend, nicht ohne schönen jugendlichen Adel.

Drei in Blei gegossene Reliefs von gröfserer Dimension als die bisher genannten (c. 9½ Zoll hoch und 6½ Z. breit) werden, in Rücksicht auf ihre Bezeichnung, dem Michelangelo zugeschrieben. Zwei derselben haben in der That eine Verwandtschaft mit seiner Rich-
187. tung. Am meisten eine, nur skizzenartig angelegte (und leider überarbeitete) Abnahme vom Kreuz, welche mit der (eingegrabenen) Inschrift: „*M. A. Bonaroti*" versehen ist und den auf dem Boden liegenden Leichnam Christi, der von den Angehörigen beklagt wird, dar-
188. stellt. — Auch die zweite, ebenfalls etwas skizzenartig gehaltene Composition der Kreuzigung ist nicht ganz ohne Motive des Michelangelo. Sie ist mit den Buchstaben: B. F. (Buonarotti fecit?) bezeichnet. Die Figuren der drei Gekreuzigten sind hier von grofsartig trefflicher Durchbildung; unterwärts erblickt man die Krieger, die Würfel-spielenden Knechte und die Freunde des Erlösers, welche um die ohnmächtige Maria beschäftigt sind. Die letztere Gruppe, mit einer gewissen Zartheit componirt, dürfte bereits in Etwas von der eigenthümlichen Weise des genannten Meisters abwei-

chen *). — Das dritte Relief aber, welches die Anbe- 189.
tung der Hirten darstellt und mit der Inschrift: „*Michael Angelus Bonarrotus fecit*" versehen ist, gehört einer gänzlich verschiedenen Richtung an. Die Composition trägt einen wesentlich malerischen Charakter und zwar so, wie sich derselbe in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts durch Nachahmung des Coreggio ausgebildet hatte.

Auch ein grofses, in rothem Wachs gearbeitetes 190.
Relief, welches mit der Inschrift: „*M. Buon.* 1495" versehen ist, dürfte nicht füglich als eine dem Michelangelo angehörige Arbeit zu betrachten sein. Es stellt die Grablegung dar und ist, wenn auch in allgemeiner Tüchtigkeit, so doch ohne feineres Gefühl ausgeführt. Ueberdiefs trägt die Inschrift, in den Buchstaben wie in den Ziffern, das Gepräge einer späteren Zeit. — Ein viertes, in Blei gegossenes Relief dagegen, welches, in der Form eines länglichen Ovals, den Sturz der Giganten darstellt, steht dem Michelangelo ungleich näher; es ist wiederum sehr skizzenartig behandelt, aber sehr lebendig und geistreich. — (Ein vorzüglich schönes, dem Michelangelo früher zugeschriebenes Schnitzwerk in Elfenbein wird weiter unten, No. 322., in Betrachtung gezogen werden.)

Eine Reihe kleiner Reliefs, in Bronze und in Blei, führen uns Arbeiten des berühmten Edelstein- und Kry-

*) Beiläufig mag bemerkt werden, dafs die beiden unter n. 187 und 188. angeführten Reliefs mit jenem, dem Michelangelo zugeschriebenen Wachsmodell der Kreuzabnahme, welches in der reichen Kapelle der Residenz zu München bewahrt wird, nicht übereinstimmen, doch in einzelnen Motiven Verwandtes zu haben scheinen. Ueber ein, nach jenem Wachsmodell gearbeitetes Elfenbein-Relief (9 1/2 Zoll hoch und 6 1/2 Z. breit), welches ebenfalls von Michelangelo's Hand herrühren soll (es befindet sich im Besitz des Dr. Wilhelm zu Eppingen), wurde im Kunstblatt, 1836, No. 29 f., Bericht erstattet.

stallschneiders Valerio Vicentino (eigentlich: Valerio de' Belli, geb. um 1468, gest. 1546) vor. Drei von diesen enthalten Abgüsse von den in Krystall geschnittenen Darstellungen (oder von den Modellen derselben), welche jenes wunderwürdige Kästchen, das Valerio für den Papst Clemens VII. gearbeitet hatte und das sich gegenwärtig in der Gallerie von Florenz befindet, schmücken. Die Abbildungen der sämmtlichen, an diesem Kästchen befindlichen Darstellungen finden sich theils bei d'Agincourt (*Histoire de l'Art etc. Sculpture, t. XLIII.*), theils bei Cicognara (*Storia della scultura, S. 2, t. LXXXVII.*); ihr Gegenstand ist das Leben Christi. Als in der Kunstkammer vorhanden
191. sind anzuführen: ein Bleiabguſs der Kreuztragung, bezeichnet: „*Valerius fa.*" (d'Aginc., no. 6.), ganz in der
192. schrägen Umrahmung des Originals; ein, etwas roher, viereckiger Bronzeabguſs der Grablegung, bezeichnet: „*V. Vicentino*". (d'Aginc., no. 7, — vielleicht nach
193. einem früheren Modell gegossen?); ein, ebenfalls ziemlich roher Bronzeabguſs der Auferweckung des Lazarus (Cicogn. no. 8.). Der höchst groſsartige Styl dieser Arbeiten — welcher besonders den Friesen der Tapeten Raphaels zu vergleichen sein dürfte — entspricht ebenso, wie die treffliche, für ein sehr flaches Relief berechnete plastische Behandlung den groſsen Lobsprüchen, welche namentlich Cicognara den Originalen ertheilt. — Die übrigen der in der Kunstkammer vorhandenen Werke des Valerio gehören nicht dem genannten Kästchen an, aber sie zeichnen sich nicht minder durch dieselbe groſsartig classische Auffassungsweise (welche wenigstens auf Vorbilder von der Hand eines höchst ausgezeichneten Meisters, nach denen Valerio gearbeitet haben dürfte, hindeutet) und durch dieselbe geistreiche Behandlung
194. aus. Eins von ihnen, ein Bleiabguſs von hochovaler Form, stellt die Anbetung der Hirten dar; auf dem Steine, darauf Joseph sitzt, liest man: „*Valerius f.*"

Die Hirten nahen von beiden Seiten in grofsartigen Bewegungen, oben sind zwei Blumen-streuende Engel. — Ein ziemlich grofses, in Blei gegossenes Medaillon von 195.
einer gedrückten Kreisform enthält die Gefangennehmung Christi, eine figurenreiche Composition voll bewegten Lebens, bei dem einen der Krieger fast zu heftig, bei der Gruppe des Petrus indefs, der dem Malchus das Ohr abhaut, ungemein schön. Die Arbeit hat, in den vorderen Figuren, ein stärkeres Relief als dies bei den vorgenannten Werken der Fall ist; die Behandlung ist vortrefflich Im Abschnitt steht: „*Valerius Vicentinus*". — Dem vorigen in Form und Behandlung ähn- 196.
lich ist ein andres Medaillon, welches in ein sehr dünnes Bronzeblech geprägt ist. Der Gegenstand desselben ist die Kreuztragung, wiederum sehr figurenreich und mit energisch belebten Gestalten unter den Kriegern. Der Abschnitt ist zum gröfsten Theil hinweggenommen, doch erkennt man darin noch die Reste des Namens *Valerius*. — Eine kleine hochovale Medaille von Bronze 197.
stellt den älteren Scipio Africanus dar, welcher dem Allucius, nach der Eroberung von Carthago nova, die Braut zurückgiebt: in der Mitte Scipio, auf einer Erhöhung stehend, auf der einen Seite das Brautpaar, auf der andern der Vater und Diener mit Geschenken, die der Römer dem Brautpaar übergeben läfst, — auch diese kleine Arbeit von grofser Trefflichkeit, doch in den Körperformen ein wenig schwerer als die früheren. Auf dem Abschnitte liest man: „*Va. Vi. f.*" *)

*) Während die Reihe der obengenannten Arbeiten, bei mehrfacher Verschiedenheit im Einzelnen, doch in der Auffassung und Behandlung etwas entschieden Uebereinstimmendes hat und Geist und Hand eines und desselben Künstlers erkennen läfst, kann man nicht eben dasselbe von den Schleifarbeiten des grofsen, im Vorwort erwähnten Krystallgefäfses sagen, welches sich im Königl. Museum befindet und mit der Namensbezeichnung des Valerio Vicentino versehen ist. Die Zeichnung dieser Darstellungen ist we-

198. Ein kleines längliches Bronzerelief (2½ Zoll hoch, 4¾ Z. breit), welches in drei Exemplaren vorhanden ist, wird dem Benvenuto Cellini (geb. 1500, gest. 1570) zugeschrieben. Es ist eine allegorische Composition. Auf einem dürftigen vierrädrigen Wagen, der von zwei dürren, abgetriebenen Pferden gezogen wird, sitzt eine weibliche Gestalt, durch die Beischrift als „Inopia" bezeichnet; der Kutscher, der die Peitsche schwingt, ist „Timor"; trauernde weibliche Gestalten, die eine mit Ketten belastet, schreiten zu den Seiten des Wagens. Die Composition ist geistreich aufgefaſst und angeordnet, die Behandlung etwas leicht, aber trefflich, zugleich nicht ohne jene, dem Benvenuto eignen Reminiscenzen an Michelangelo, so daſs kein sonderlicher
199. Grund vorhanden sein dürfte, um die Annahme über den Verfertiger zu verwerfen. — Das Gegenstück zu dieser Arbeit bildet ein zweites Bronzerelief von gleicher Gröſse, welches eine ähnliche allegorische Composition enthält. Auch hier ein Wagen, der aber mit zwei kräftigen Rossen bespannt ist. Auf dem Wagen sitzt eine alte Frau, die eine Art geöffneter Kapsel oder eine getheilte Frucht in der Hand hält. (Erklärende Beischriften fehlen.) Zu den Seiten des Wagens schreiten weibliche Gestalten, in denen man die Personifica-

nig geistreich und erscheint nur als eine mittelmäſsige Nachahmung der Manieren der römischen oder mantuanischen Schule; die Behandlung ist unsicher, fast durchweg (und besonders in den Gewändern) ohne die Feinheit, Klarheit und Tüchtigkeit, welche in den obengenannten Abgüssen sichtbar wird. Auch ist zu bemerken, daſs die Buchstaben der Namensinschrift („VALE. V. F." †]) nicht mit der Bestimmtheit und Reinheit, wie bei den Inschriften der letzteren, gebildet, daſs sie weder in gleicher Gröſse, noch in gleicher Stärke, noch auch in ebenmäſsiger Stellung eingeritzt sind.

†] Der Katalog derjenigen Abtheilung des Museums, in welcher das Glasgefäſs gegenwärtig aufgestellt ist, giebt die Inschrift, nicht ganz richtig, als: VALE. VI. an.

tionen der drei Kardinaltugenden erkennt: Zuvörderst, jenseit der Pferde, Spes; sodann, im Vorgrunde, Caritas, die ein Kind auf dem Arme trägt und zwei zur Seite hat; hinter dieser Fides, die Arme über der Brust gekreuzt, in der Hand ein Kreuz haltend. Diese Arbeit, der vorigen verwandt, zeigt noch grofsartigere und bedeutsamere Motive, namentlich in den beiden zuletztgenannten Gestalten. Diese entsprechen ganz den schönsten Leistungen Benvenuto's, mit denen hier ein Vergleich zulässig ist. — Neben den genannten Reliefs ist 200.
noch ein drittes anzuführen, welches wiederum eine ähnliche Composition vorführt. Es ist ein von Ochsen gezogener Wagen, auf welchem verschiedene allegorische Figuren — Venus als Hauptperson — sitzen. Die Composition aber und die Ausführung sind in diesem Stück ungleich mehr untergeordnet, so dafs wir es nicht dem Verfertiger der ebengenannten zuschreiben dürfen. Auch sind die Maafse nicht ganz dieselben.

Ein weiblicher Bronzekopf von 6 Zoll Höhe wird 201.
ebenfalls dem Benvenuto Cellini zugeschrieben; er ist zwar leicht gearbeitet, aber von einer vorzüglich schönen, an die Antike erinnernden Bildung.

Den bisher besprochenen italienischen Abgüssen sind endlich noch mehrere andre anzureihen, welche zwar ebenfalls vorherrschend den Formen der italienischen Kunst entsprechen, bei denen es indefs, mehr oder minder, zweifelhaft sein dürfte, ob sie der letzteren wirklich angehören oder ob es nur Nachahmungen italienischer Compositionen sind. Einige entsprechen dem Style der mantuanischen Schule (des Giulio Romano). Zu diesen gehört ein viereckiges Bronzerelief mittlerer 202.
Gröfse, welches in der Mitte den Vulkan am Ambos vorstellt, auf der einen Seite Venus und Mars, auf dem Netze ruhend, das Vulkan zuzuziehen im Begriff ist, auf der andern Seite die Schmiede; dabei noch andre Figuren; oberwärts die Götter des Olymp. Die Figuren

sind zart gearbeitet, ganz im Styl der genannten Schule;
203. die Ausführung ist leicht und geistreich. — Aehnlich sind zwei grofse, in Blei gegossene Medaillons, von denen das eine ebenfalls die Schmiede des Vulkan mit Venus und Amor darstellt und sich durch die energische Behandlung der Gestalten auszeichnet; das andre mit dem Urtheil des Paris, darin die Gestalten etwas
204. steif gehalten sind. — Aehnlich auch ist ein etwas kleineres Blei-Medaillon mit der Darstellung David's, der zum Könige gesalbt wird. Bei diesen Arbeiten, namentlich den letzteren, macht sich übrigens die Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes bemerklich, wie dasselbe namentlich bei einigen andren Medaillons der Art, die indefs entschieden das Gepräge deutscher Kunst tragen und für die sich weiter unten eine pafs-
205. liche Stellung finden wird, der Fall ist. — Zu den Reliefs, die eine Verwandtschaft mit dem Style der mantuanischen Schule zeigen, gehört sodann noch eine Bronzeplatte, auf der, ziemlich erhaben, die Geifselung Christi dargestellt ist. Wild leidenschaftliche, zum Theil übertriebene Bewegungen machen sich hier in den Gestalten der Widersacher bemerklich; dabei aber sind die Costüme, besonders die Rüstungen, in zierlich antikem Style behandelt.

206. Eigenthümlich ist ein viereckiges Bronzerelief, welches die Predigt des Stephanus darstellt. Stephanus steht vor den Versammelten, die von seiner Rede heftig bewegt sind; er deutet nach oben, wo ihm Christus und Gottvater erscheinen; die Schergen sind im Begriffe, ihn zur Steinigung abzuführen. Die Composition ist voller Leben; die Darstellung edel und nicht ohne ein schönes Gefühl; die Gewandung hat einen guten Styl. Doch deutet die ganze Auffassung mehr auf die spätere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts, vielleicht ebenfalls auf die Hand eines nordischen Meisters.

207. Einer späteren Zeit gehören, neben manchen an-

deren, auch ein Paar kleine bemerkenswerthe Bronze-Medaillons von hochovaler Form an. Auf dem einen ist der Leichnam Christi, sitzend, dargestellt, der von Joseph von Arimathia emporgehalten wird. Die kleine Composition ist mit grofser Schönheit durchgeführt und voll eines edlen, zarten Gefühles. — Das andre Me- 208.
daillon hat auf beiden Seiten eine Darstellung. Auf der einen die h. Jungfrau mit dem Kinde, davor der h. Joseph steht, in einem edlen, einfach classischen Style gehalten; auf der andren ein Heiliger, der das Christuskind auf dem Arme hält, mit der Umschrift: „*S. Caietanus Thienaeus. f. C. Re.*" Auf beiden Seiten finden sich, zur Bezeichnung des Künstlers, die Buchstaben I. H., — welche ohne Zweifel auf Johann Hamerani, einen der vorzüglichsten Medailleure des siebenzehnten Jahrhunderts (gest. 1705), zu beziehen sind.

Endlich ist hiebei noch eine namhafte Reihe kleiner 209.
Statuen von Bronze anzuführen, in denen uns treffliche Nachahmungen theils antiker Figuren (des borghesischen Fechters, der mediceischen Venus u. a. m.), theils moderner Arbeiten (z. B. des Sabinerinnen-Raubes von Joh. von Bologna) vorgeführt werden. Die gute Ausführung dieser kleinen Statuen scheint auf die frühere Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts hinzudeuten, wenigstens finden sich die meisten derselben bereits gegen den Schlufs dieses Jahrhunderts in der Kunstkammer verzeichnet.

VI. Email-Malereien des 16. Jahrhunderts.

Schule von Limoges.

Eine eigenthümliche Erscheinung in der Geschichte des Betriebes der neueren Kunst bilden die französischen Email-Malereien, welche unter dem Namen der *Emaux de Limoges* (nach dem Orte, wo sie zuerst*) und vornehmlich in eigenthümlicher Vollkommenheit gearbeitet wurden) bekannt sind. Es sind gröfsere oder kleinere Platten, oder Prachtgeräthe verschiedener Art, zumeist von Kupfer, (erst in späterer Zeit gewöhnlich von edleren Metallen) auf denen mannigfache Malereien eingebrannt sind. Sie reihen sich somit den italienischen Majoliken, — Geschirren aus gebranntem Thon mit eingebrannten Malereien, — als ein nahe verwandter Kunstzweig an. Diese Verwandtschaft wird noch bedeutender durch die Gegenstände der Darstellung, welche auf den Limoger Emaillen aus der ersten Blüthen-Periode dieses Kunstzweiges, — der Mitte und zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, — gefunden werden. Durch die Uebersiedelung italienischer Künstler nach Frankreich durch die von den letzteren begründete, sogenannte Schule von Fontainebleau, wurde nemlich der Styl der italienischen Kunst auch hier vorherrschend; Arbeiten der grofsen italienischen Meister, namentlich

*) Vergl. oben S. 17, Anm.

Kupferstiche aus der Schule Raphael's, wurden auch hier, wie auf den italienischen Majoliken, nachgebildet; oder es lieferten Künstler aus jener Schule von Fontainebleau (welche vorzugsweise dem Style der mantuanischen Schule folgte) die hiezu nöthigen Vorbilder. Unter den letzteren sind vornehmlich die Kupferstiche des Stephanus (Etienne de Laulne), welcher der Schule von Fontainebleau zuzuzählen ist und dessen Blüthe um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts fällt, häufig von den Limoger Email-Malern benutzt worden. Früher indefs, besonders in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, vor dem überwiegenden Einflufse der italienischen Kunst, finden sich mannigfache Arbeiten der französischen Email-Malerei, die im Einzelnen theils mehr dem Style der einheimischen (auch der flandrischen) Miniatoren folgen, theils die Leistungen der benachbarten deutschen Kunst zu ihren Musterbildern nehmen. Für Letzteres fehlt es auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht an Beispielen. — Die Kunstkammer besitzt einen seltnen Schatz französischer Email-Malereien, welche dem sechszehnten Jahrhundert angehören und sehr wohl geeignet sind, die Geschichte eines seither noch wenig beachteten Kunstzweiges anschaulich zu erläutern. In mannigfacher Beziehung bieten sie die wichtigsten und sichersten Quellen zur Erforschung dieses Kunstzweiges dar*).

*) An irgendwie genügenden literarischen Nachrichten über die Email-Malerei der in Rede stehenden Periode und über die einzelnen Künstler fehlt es, wie es scheint, noch gänzlich. Nur der unten genannte Lennard Limosin findet sich kunstgeschichtlich verzeichnet, ohne dafs jedoch Besondres über seine Eigenthümlichkeit beigebracht wäre; und nur auf einige Arbeiten des ebenfalls unten genannten Pierre Rexmon sind neuerdings deutsche Kunstforscher aufmerksam geworden. Den Namen und Chiffren, welche uns aufserdem die Werke der Kunstkammer kennen lehren, mag hier noch der Name eines Künstlers beigefügt werden, von dem d'Agin-

Rücksichtlich der Technik der Malerei selbst, nehmen diese Werke zwar noch eine untergeordnete Stellung im Verhältnifs zu dem, was im folgenden Jahrhundert, namentlich in dessen späterer Zeit, im Fache der Email-Malerei geleistet wurde, ein. Die Arbeiten erscheinen theils mehr als illuminirte Linear-Zeichnungen, mit einer glasartigen Transparenz der Farbe, theils nur als Monochrome: grau in grau (aber mit durchgearbeiteter Modellirung) gemalt, wobei indefs das Nackte häufig wiederum mit röthlichem Tone, mehr oder weniger naturgemäfs, gefärbt ist; goldne Zierrathen und vergoldete Lichter dienen hiebei, das Ganze reicher und brillanter erscheinen zu lassen. In Rücksicht auf die Zeichnung aber sind diese Werke, wenigstens zum grofsen Theil, ungleich vorzüglicher als die der späteren Zeit, und sie verrathen hierin das nahe Verhältnifs, in welchem sie zu der höchsten Blüthen-Periode der neueren Kunst stehen.

210. Wir beginnen die Betrachtung der auf der Kunstkammer befindlichen Email-Malereien mit denjenigen Werken, in denen noch vorzugsweis alterthümliche Reminiscenzen sichtbar werden. Zu diesen gehört zunächst ein aus drei Platten, einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern bestehendes Altärchen. In dem (7¾ Zoll hohen und 6¾ Zoll breiten) Mittelbilde ist die Geburt Christi dargestellt, wobei die anbetenden Hirten und eine Menge kleiner Engel gegenwärtig sind; in der Ferne die Verkündigung der Hirten. Auf den Flügelbildern ist die

court (in seinem bekannten Werke, *Peint. pl. CLXVIII. fig* 6.) eine kleine Email-Malerei im Style der Schule von Fontainebleau bekannt gemacht hat; diese führt nemlich, nach seiner Angabe, die Inschrift: *P. Noualhier, émailleur a Limoges.* Eines trefflichen Email-Malers der in Rede stehenden Periode, der eine Arbeit seiner Hand mit der Inschrift: *Fet a Limoges par P. C.* bezeichnet hat, gedenkt Dr. Waagen in seinem Werke „Kunstwerke und Künstler in England" II, S. 422.

Verkündigung Mariä enthalten, auf der einen Seite der Engel, auf der andern die Figur der h. Jungfrau. Die Zeichnung der Gestalten ist sehr alterthümlich, im Styl altfranzösischer Miniaturen mit Einwirkung der flandrischen Schule der van Eyck. Die Darstellung ist in einer einfachen, zumeist stark gezogenen Umrifszeichnung gehalten, mit tiefen, wenig mannigfaltigen Farben ausgefüllt, ohne Schattirung, und eine Modellirung der Formen nur durch zierliche Gold-Lichter angedeutet. Dafs die Arbeit selbst jedoch bereits in das sechszehnte Jahrhundert gehört, beweist die Zeichnung der Architektur, welche den Grund des Mittelbildes zum gröfsten Theil einnimmt; diese entspricht nemlich vollständig den prächtigen Formen des italienischen Baustyles jener Zeit, in denen sogar schon die bekannten gewundenen Säulen aus Raphaels Tapeten nachgeahmt scheinen.

Ein zweites, etwas gröfseres Altärchen enthält in 211.
dem (10½ Zoll hohen und gegen 9 Zoll breiten) Mittelbilde eine ziemlich figurenreiche Darstellung der Kreuzigung Christi, auf den Flügelbildern die Kreuztragung und die Kreuzabnahme. Der Styl der Zeichnung und die Behandlung sind auch hier noch, in dem Vorherrschen der scharfen schwarzen Umrifslinien und den zierlichen Goldlichtern, den Miniaturmalereien verwandt; doch nicht speziell der Weise der altfranzösischen Kunst, — mehr im Allgemeinen der älteren deutschen, wie denn namentlich auf dem einen Flügelbilde die Gruppe des Mannes, welcher den Leichnam Christi vom Kreuze nimmt, eine ziemlich bestimmte Erinnerung, wenn auch keine Nachahmung, an Dürer enthält (an die entsprechende Scene seiner kleinen in Holz geschnittenen Passion). Zugleich aber treten noch andre Motive hervor, die man, wie es scheint, als eine direkte Nachahmung alterthümlich italienischer Darstellungsweise bezeichnen kann: einzelne Figuren erinnern nicht undeutlich an die Auffassung des Mantegna und des Peru-

gino. Bei alledem hat zugleich die Zeichnung eine eigenthümliche Anmuth und Schönheit, die vornehmlich, was den Ausdruck der Köpfe anbetrifft, mehrfach mit einer grofsen Zartheit durchgebildet ist. Die Farbe, die in reicherem Wechsel als bei dem vorigen Werke aufgetragen ist, hat eine leuchtend schöne, glasartige Transparenz *).

212. Minder bedeutend ist eine kleinere Platte, welche die Kreuztragung darstellt, und auf der vornehmlich nur der Adel in der Gestalt des Erlösers hervorzuheben sein dürfte. Auch diese ist, in ähnlicher Weise, der Behandlung der Miniaturmalereien verwandt.

213. Zwei mittelgrofse Tafeln enthalten Scenen aus der Geschichte der Dido, ganz in dem naiven Charakter nordischer Holzschnitte aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts. Auch hier sind die Hervorhebung der Umrisse und die Goldlichter als charakteristisch zu bezeichnen; die Färbung ist unbedeutend.

214. Höchst interessant ist eine Reihenfolge von 14 kleinen Platten (je 2½ Zoll hoch und ein wenig über 2 Zoll breit), auf denen sehr figurenreiche Scenen aus der Passion Christi dargestellt sind. Die Compositionen sind sehr vortrefflich; alterthümliche Naivetät und Würde vereinigen sich in ihnen mit einer frischen, freien Lebendigkeit. Manch ein Moment, besonders in den Gestalten Christi, erinnert an Dürer, aber die Gewandung hat nicht seine Härten und Schärfen; Andres — und zwar das Meiste, — deutet entschieden auf die oberdeutsche, namentlich die schweizerische Kunst; dies gilt sowohl

*) Auf dem Flügelbilde der Kreuztragung, an der unteren Ecke, findet sich ein aus den Buchstaben H und D (oder P) zusammengesetztes Monogramm (der Rahmen verdeckt dasselbe ein wenig), doch ist die Aechtheit desselben zweifelhaft, wenigstens einer besonderen Prüfung bedürftig. S. die Monogrammen-Tafel, 9.

von der Auffassung und Behandlung, als besonders von der Art und Weise des Kostüms. Einige Kriegerfiguren in einer Art römischen Kostüms, mit seltsam geflügelten und geschnäbelten Helmen, scheinen sich dagegen wiederum mehr der Weise der älteren holländischen Schule zu nähern. Die architektonischen und ornamentistischen Theile, besonders die Throne, auf denen Pilatus, Caiphas u. A. sitzen, zeigen eine freie Nachahmung reicher italienischer Formen, wie solches z. B. bei Holbein gewöhnlich ist. In Rücksicht auf die Technik sind übrigens auch diese Malereien den vorhin besprochenen verwandt: es sind einfach colorirte Zeichnungen auf schwarzem Grunde; aber die Linien sind mit einer grofsen Feinheit und mit schönem Verständnifs gezogen. Auch das Nackte ist trefflich gezeichnet, wenngleich noch trocken. Die Modellirung in den gewandeten Theilen ist hier dadurch hervorgebracht, dafs die Farben in den beleuchteten Stellen weg- und in den Schatten zusammengetrieben sind; Gold ist im Wesentlichen nur zur Verzierung aufgesetzt. Unter den bekannten, in Kupferstich oder Holzschnitt herausgegebenen Reihenfolgen der Passion aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts findet sich, so viel wir wissen, keine, welche als das Vorbild dieser Emaillen zu betrachten sein dürfte.

Nicht unähnlich, obgleich minder bedeutend, ist eine 215.
kleine Darstellung der Geifselung Christi, die ebenso, in den Haupt-Motiven der Composition, dem Charakter der oberdeutschen Kunst zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts entspricht. Die Email-Platte ist mit einer zierlich architektonischen Umrahmung versehen, so dafs sie wiederum als Schmuck eines Haus-Altärchens erscheint.

Sechs kleine Plättchen, deren eins mit der Jahrzahl 216.
1538 versehen ist, sind mit eigenthümlich humoristischen Darstellungen bemalt. Der Gegenstand sämmtlicher Darstellungen ist die Bethörung der Männer durch die

Weiber; Folgendes sind die einzelnen Scenen: 1) Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniſs; — 2) Sisera, der Feldhauptmann der Cananiter, schlafend, und Joel neben ihm, indem sie ihm den Nagel in den Kopf schlägt; — 3) Simson im Schooſse der Delila; — 4) Salomon, durch sein Weib zur Anbetung der Götzen veranlaſst; — 5) Aristoteles, der auf Händen und Füſsen kriecht und auf dessen Rücken ein Weib (die Geliebte Alexanders, welchem letzteren Aristoteles selbst wegen des Uebermaaſses seiner Liebe Vorwürfe gemacht) mit geschwungener Geiſsel reitet; — 6) der Zauberer Virgilius, unter dem Fenster der römischen Jungfrau, die ihn in ihr Schlafgemach emporzuwinden versprochen hatte, betrogen im Korbe hängend, während sie aus dem Fenster niederblickt und Zuschauer auf der Straſse sich versammeln. Die Compositionen sind einfach und launig gehalten, mit Geist und auch mit leidlichem Verständniſs der Form aufgefaſst. Die Ausführung ist monochromen-artig: grau in grau, mit naturgemäſser Färbung des Nackten und seltner Anwendung bunter Farben zum Schmuck. Die Behandlung ist sauber. Das Kostüm ist das der Zeit des Künstlers. Der Styl der Zeichnung erinnert wiederum an oberdeutsche Schulen.

217. Die Namensunterschriften sind französisch. — Ungefähr in dieselbe Zeit dürften sodann drei kleine Plättchen mit je zwei buntgemalten Köpfen en-Medaillon gehören. Die französischen Beischriften bezeichnen die Köpfe als: Simson und Delila; — Paris und Helena („*Lene*" geschrieben); — Hercules und Dejanira. Die Arbeit ist leidlich gut.

218. Die Jahrzahl 1545 findet sich auf einer, von einem niedrigen Fuſse getragenen Schaale, welche mit bunter Farbe geschmückt ist. Innen und aufsen sind je 4 Köpfe, jene auf schwarzem, diese auf blauem Grunde, gemalt. Die letzteren haben die Beischriften: „*Dame Venus*"; — „*Paris suis*"; — „*Hellene*"; — „*Imp.*

Hocto." Die Malerei ist sehr leicht, aber nicht geistlos. Die, neben diesen Köpfen angewandten Verzierungen sind bereits im Style der vatikanischen Logen, bezeugen somit schon vorherrschende Einwirkung italienischer Kunst. —

Die Mehrzahl der folgenden Email-Malereien, welche nunmehr, bis auf einzelne Arbeiten, wesentlich den Musterbildern und dem Style der italienischen Kunst folgen, gehört namhaften Meistern an. Die Stücke, welche nicht mit einer bestimmten Bezeichnung versehen sind, werden sich diesen, je nach ihrer Beschaffenheit, anreihen lassen.

Zwei Stücke tragen den Namen des Leonard Limosin, des bekanntesten und, nach der gewöhnlichen Annahme, des vorzüglichsten unter den französischen Email-Malern der in Rede stehenden Zeit, der auch in andern Fächern, namentlich der verwandten Glasmalerei, Ausgezeichnetes geleistet haben soll. Seine Blüthe fällt um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts; unter den, in der Kunstkammer vorhandenen Emaillen nehmen seine Arbeiten weniger durch ihre Vollendung, als dadurch, dafs sie immer noch zu den, wenn auch wichtigeren, Anfängen dieses Kunstzweiges zu gehören scheinen, eine beachtenswerthe Stelle ein. Die eine derselben ist eine 219.
Platte kleinerer Dimension (5 Zoll hoch und 4 Zoll breit), auf welcher die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, mit ausgebauchten Säulen und andern Ornamenten zu den Seiten, dargestellt ist. Sie hat die Inschrift: „*Leonard. Limosi*". Die Naivetät in den Bewegungen, die an Leonardo da Vinci erinnernde Composition des Bildes haben etwas eigenthümlich Ansprechendes; aber die Zeichnung ist, wennschon nicht ohne innerliches Gefühl, so doch noch streng und scharf, die Malerei nur eine Colorirung der Zeichnung mit schönen transparenten Farben, das Ganze wiederum noch, in der äufseren Behandlung, der Weise der Miniaturen

220. verwandt. — Eine ziemlich verwandte Behandlung findet man an zwei herzförmigen Medaillons, welche, zueinandergehörig, ursprünglich wohl eine Kapsel bildeten; auf jedem derselben ist ein Portrait, ein männliches und ein weibliches, gemalt, und über den Portraits, den Stand der Dargestellten zu bezeichnen, eine kleine Krone. Bei der Strenge der Zeichnung spricht sich in denselben übrigens nichtsdestoweniger eine sehr bestimmte Individualität aus.

221. Abweichend ist die zweite Arbeit des genannten Künstlers, ein grofses ovales Medaillon (13 Zoll hoch und etwas über 10 Zoll breit), welches eine Erndte darstellt, im Vorgrunde den Boas, unter den Schnittern die Ruth. Vorn, auf einem Gefäfse, findet sich wiederum der Name des Künstlers: „*Leonard. Limosi.*" Die Composition ist im Style der Schule Raphaels, die ganze Behandlung den italienischen Majoliken sehr ähnlich, so dafs man wohl vermuthen darf, dafs hier eine Majolika-Malerei zum Vorbilde gedient habe. Dies findet namentlich seine Bestätigung durch den Charakter der Farbe, die nicht jene glasartige Transparenz hat; vielmehr ist letztere, durch die Einmischung weifser Töne (welche bekanntlich, in Gemäfsheit des weifsen Grundes, bei den Majoliken durchgehen) bereits gebrochen. Die Auffassung im Uebrigen ist zwar nicht ohne Geist, doch auch ohne ein eigentlich sicheres Verständnifs der Form. Das Medaillon ist gegenwärtig mit breiten Streifen emaillirter Ornamente von einem trefflich byzantinischen Style umgeben, die, was sich schon aus ihrer Form ergiebt, nicht ursprünglich dazu gehören.

222. Im Charakter italienischer Majoliken sind noch zwei andre Stücke behandelt. Es sind Pendants; ihre Darstellungen gehören dem classischen Alterthum an. Auf dem einen Stück sieht man einen König, der unter einer Säulenhalle auf seinem Throne sitzt, umgeben von Kriegern und vor ihm ein knieender Jüngling; zur Seite

blickt man auf das stürmisch bewegte Meer. Auf dem zweiten Stücke sind die Säulen eines Tempels dargestellt, und Krieger und Priester, welche der Bronzestatue eines Gottes ein Opfer darbringen; im Hintergrunde das Meer und ein Schiff. Doch stehen beide Arbeiten, in ungleich roherer Auffassung und Behandlung, dem vorgenannten Medaillon beträchtlich nach.

Mehrere Arbeiten rühren von einem Zeitgenossen des Leonard: von Jean Court (einem Künstler, dessen Namen wir anderweitig nicht aufgeführt gefunden haben) her; in ihnen zeigt sich bereits, wenn auch erst im Einzelnen, der Uebergang zu einer mehr vollendeten Weise der Darstellung. Der alterthümlichen Behand- 223.
lungsweise verwandt ist unter seinen Arbeiten zunächst eine Darstellung des Christus vor Pilatus (7¾ Zoll hoch, 6¼ Zoll breit), eine einfache Copie des Dürer'schen Holzschnittes derselben Scene, welcher in seiner kleinen Passion enthalten ist; die Zeichnung (die übrigens nicht sonderlich geistreich nachgeahmt ist) ist einfach colorirt und mit Goldlichtern versehen. Die ausführliche Inschrift dieser Platte lautet: „*A Lymoges par Jehan Court, dit Vigier*, 1556." — Eine zweite Platte 224.
bildet den Pendant der eben besprochenen; sie stellt die Himmelfahrt Christi (vermuthlich nach einer italienischen Composition) dar; die Behandlung ist ganz dieselbe.

Eine Platte kleinerer Dimension, auf welcher der 225.
Name des genannten Künstlers durch die Buchstaben I. C. bezeichnet ist, enthält einen Reichthum zierlicher Ornamente im Styl der vatikanischen Logen, in der Mitte die Figur der Diana. Das Ganze, in glänzenden, durchsichtigen Farben ausgeführt, ist leicht, heiter und nicht ohne Geist behandelt. Die Composition findet sich unter einer Reihe kleiner Kupferstiche ähnlichen Inhaltes, welche die Unterschrift des oben genannten Stephanus führen.

226. Höchst interessant ist eine grofse ovale Schüssel, welche ganz in bunten Farben, ebenfalls von glasartiger Transparenz, bemalt ist. Sie mifst 1 Fufs 8¼ Zoll in der Länge, 1 Fufs 3¼ Zoll in der Breite. Die Rückseite ist mit grofsen Barock-Ornamenten bedeckt, und hat dieselbe Bezeichnung des Künstlers: I. C. Die innere Fläche der Schüssel enthält eine sehr figurenreiche Composition: eine freie Nachahmung des Blattes von Marc Anton, welches unter dem Namen des Triumphes des Titus bekannt und vermuthlich nach einer Zeichnung von A. Mantegna gestochen ist*). Ein junger Mann, nackt und nur mit der Chlamys und dem Helme bekleidet, in der Hand den Herrscherstab haltend, steht in der Mitte auf Schilden und andren Geräthen des Krieges. Knaben und Gefangene knieen auf beiden Seiten; neben ihm, seinen rechten Arm fassend, steht ein geschmücktes Weib. Dann sieht man, auf beiden Seiten, zahlreiche Gruppen von Männern, in römischen Kostümen theils des Krieges, theils des Friedens, welche gegen die Mittelgruppe gewandt sind. Ueber der letzteren, an einem Fruchtbaume, schwebt Amor. Hinterwärts wird ein festlicher Triumphzug sichtbar. Architekturen, und weiter zurück ein Flufs mit darauf Schiffenden, bilden den Grund der Darstellung. Auf dem Rande der Schüssel sind phantastische, arabeskenhafte Figuren gemalt. Die Zeichnung in dieser Arbeit ist ausgezeichnet schön, besonders in den, zwar etwas streng modellirten nackten Theilen, die Köpfe erscheinen zum Theil eigenthümlich geistreich. Die Ausführung im Einzelnen ist sehr fein; ebenso ist auch die Farbe im Einzelnen an sich sehr schön. Aber das reiche Ganze der Composition überschreitet wesentlich die Grenzen, welche in dem damaligen Standpunkte der Email-Malerei gesetzt

*) Bartsch, *Peintre-Graveur*, XIV, p. 173, n. 213.

waren; bei dem Mangel des Helldunkels und der sonstigen Luft-Effekte konnte hier keine Harmonie, keine Totalwirkung, erreicht werden. — Eine zweite, etwas kleinere Schüssel hat eine ganz ähnliche Rückseite (doch ohne Bezeichnung des Verfertigers); die Malerei der inneren Fläche ist hier mit einer grau in grau gemalten Darstellung (an der das Nackte aber naturgemäfs gefärbt ist) versehen. Der Gegenstand derselben gehört der Apokalypse an; man sieht den Herrn mit dem Lamme, den sieben Lampen, den vier Symbolen der Evangelisten, die vierundzwanzig Aeltesten und den Johannes dargestellt. Die Composition gehört der italienischen Kunst des sechszehnten Jahrhunderts an, die Auffassung ist leidlich geistreich, die Ausführung tüchtig. 227.

Endlich ist noch ein kleines Gefäfs anzuführen, welches ebenfalls mit den Buchstaben I. C. versehen ist. Es hat die Form eines mehrfach ausgebauchten Fufses und diente vermuthlich zum Tragen einer Schaale oder eines ähnlichen Gegenstandes. Die Malereien, denen ohne Zweifel sehr treffliche Vorbilder zu Grunde gelegt waren, sind wiederum grau in grau und das Nackte von naturgemäfser Farbe. In der oberen Fläche findet sich eine Höhlung, in welcher ein männliches Brustbild gemalt ist. Der obere, stark ausgebauchte Theil des Schaftes ist mit männlichen und weiblichen Figuren, die auf Früchten sitzen (im Style des Michelangelo) geschmückt; an dem eigentlichen Fufse sind viele Kinder dargestellt, die mit Bären spielen. Die Auffassung in den Malereien ist ungemein geistreich, die Behandlung sehr trefflich, so dafs diese Arbeit sich denen des nächstfolgenden Künstlers anreiht. 228.

In hohem Grade anziehend, ebenso fein und geschmackvoll behandelt, wie zumeist mit einem sehr glücklichen Formensinne aufgefafst, sind die Emaillen eines etwas jüngeren Zeitgenossen, des Pierre Rex-

mon, welche die Kunstkammer in einer besonders reichlichen Anzahl besitzt *). In diesen sind übrigens nirgend eigentlich bunte Farben angewandt, vielleicht weil der Künstler selbst das Unpafsliche derselben (nach der damaligen Behandlungsweise), wofür die besprochene Schüfsel des Jean Court ein so bezeichnendes Beispiel liefert, lebhafter empfunden haben mochte. Die Arbeiten, von denen wir zu sprechen haben, bestehen im Wesentlichen wiederum nur aus Monochromen, grau in grau, aber mit röthlicher Färbung des Nackten, auch auf mannigfache Weise mit zierlichen Gold-Ornamenten versehen.

229. Zwei kleine Platten (4¾ Zoll hoch, 3 Zoll breit) enthalten, in solcher Art, Kopien von zweien Scenen

*) Auf diesen Arbeiten findet sich zwar nicht der Name des Künstlers ausgeschrieben, indem sie, wie im Texte bemerkt werden wird, nur mit seinen Anfangsbuchstaben P. R. bezeichnet sind. Doch kommen anderweitig Arbeiten gleicher Art vor, welche den vollständigen Namen enthalten. Die Tucher'sche Sammlung zu Nürnberg bewahrte sieben Stücke seiner Hand (theils nach Compositionen Raphaels, theils im Style des Primaticcio gemalt), deren eines, vom J. 1562, mit seinem Namen bezeichnet war. Ein andres hatte, neben den Buchstaben P. R. die Jahresbezeichnung 1558. (S. Kunstblatt, herausg. von Dr. L. Schorn 1833, S. 79. — Vergl. auch Brulliot, a. a. O. II. no. 2312.) — In dem Kunstkabinet von Gotha findet sich eine grofse mit Email-Malereien versehene Schüssel, welche auf der einen Seite den vollständigen Namen des P. Rexmon, auf der andern die Buchstaben P. R. enthält. — In der Goethe'schen Sammlung zu Weimar werden drei Stücke, von der Hand desselben Künstlers bemalt, aufbewahrt, welche wiederum die Bezeichnung P. R. tragen. Das eine ist eine Schaale, deren innere Fläche eine Scene aus der Geschichte Mosis enthält und deren Fufs mit der Jahresbezeichnung 1571 versehen ist. Die beiden andern Stücke sind Salzfässer, in deren Höhlungen Profilköpfe, und schwebende Genien umher, gemalt und deren Füsse mit den Darstellungen einer Hirsch- und einer Bärenjagd umgeben sind. — Auch im grünen Gewölbe zu Dresden finden sich ähnliche Arbeiten mit der Bezeichnung P. R. 1571, so wie andre mit der Bezeichnung des vorgenannten Künstlers I. C.

der (schon mehrfach angeführten) kleinen, in Holz geschnitzten Passion Albrecht Dürer's: die Kreuzabnahme und die Auferstehung des Herrn; sie zunächst zeichnen sich durch eigenthümlich geistreiche Auffassung aus. Sie sind, wie auch die folgenden, mit den Buchstaben P. R. bezeichnet. — Zwei andre kleine Platten (3 Zoll 230.
hoch und etwas über 5 Zoll breit) enthalten Kopien nach dem unter dem Namen des „Quos ego" bekannten Kupferstiche Marc Anton's (nach Raphael); es sind die beiden Scenen des oberen Randes: Juno, auf ihrem, von Pfauen gezogenen Wagen, und Aeolus vor ihr stehend; — Venus auf dem Taubenwagen und vor ihr, auf einer Wolke, Amor. Auf beiden Platten sind auch die Unterschriften des Kupferstiches wiederholt; die edle, classisch strenge Zeichnung der Original-Compositionen ist hier ebenso glücklich nachgebildet, wie es bei den vorbenannten Arbeiten der Fall war.

Sodann sind, als Arbeiten desselben Künstlers, zwei Schaalen, auf Füßen ruhend, zu nennen. Die eine der- 231.
selben, deren Fuß eine starkausgebauchte Form hat, ist im Innern mit barocken Ornamenten und den Figuren von Flußgottheiten versehen; um das Aeußere der Schaale läuft eine historische Darstellung umher: Moses, welcher den Wasserquell aus dem Felsen schlägt, eine Composition im Style der Schule von Fontainebleau, die sich durch tüchtige Auffassung auszeichnet. Der Fuß ist mit den Darstellungen von Kinderspielen und mit barocken Ornamenten geschmückt. Die Arbeit des ganzen Gefäßes ist durchweg trefflich. Den Buchstaben P. R. ist hier die Jahresbezeichnung 1571 hinzugefügt. — Die zweite Schaale, die durch einen 232.
schlanken Fuß getragen wird, enthält im Inneren eine figurenreiche Composition, das Wunder der ehernen Schlange darstellend, im Style derselben Schule, und, wenn auch nicht so trefflich, wie die Hauptverzierung des vorigen Stückes, doch immer wohl beachtenswerth.

Das Aeufsere ist mit barocken Ornamenten und Engelsköpfen versehen.

233. Eilf flache Teller sind von der Hand des P. Rexmon mit Darstellungen der monatlichen Beschäftigungen bemalt (ein zwölfter, mit der Darstellung des Juli, fehlt). Diese Compositionen, — bei denen übrigens die menschlichen Figuren vor dem landschaftlichen Theile der Darstellung das Uebergewicht haben, — sind nach kleinen Kupferstichen von der Hand des Stephanus ausgeführt. Sie deuten, wie es in den Verhältnissen der Schule von Fontainebleau begründet war, wiederum wesentlich auf den Styl der mantuanischen Schule (mit dieser aber zugleich auf die römische) zurück und erinnern, in ihrer Gesammt-Fassung, an die patriarchalischen Scenen, die von Raphael für die Logen des Vatikans entworfen wurden. Bei tüchtiger Behandlung und mannigfach trefflichen Motiven im Einzelnen macht sich an ihnen indefs zugleich viel Nüchternes, selbst Mifsverstandenes in Bezug auf die Körperbildung bemerklich. Die Ränder der Teller und die Rückseiten derselben sind reich mit barock phantastischen Ornamenten geschmückt.

234. Zwei runde Untersätze (vermuthlich Salzfässer) von schön geschweifter Form, ebenfalls von P. Rexmon bemalt, enthalten Scenen aus der Geschichte des Hercules; diese Darstellungen sind wiederum sehr fein und sauber behandelt, in den Gewandpartien (wie indefs gewöhnlich die Malereien dieses Künstlers) von trefflichem Style, und nur die Figuren des Hercules selbst ohne die nothwendige Kraft. Einige dieser Scenen sind nach Kupferstichen der kleinen Meister (Beham's u. a.) gefertigt. In den Höhlungen, die sich in den oberen Flächen der Untersätze befinden, sind Köpfe angebracht.

235. Zwei sechseckige Untersätze sind jeder an seinen sechs Seiten mit verschiedenartigen Darstellungen, theils mythischen, theils allegorischen Inhalts, theils mit Scenen des Lebens (z. B. mit einem Liebespaare) geschmückt.

Auch in ihnen findet man einzelne Nachahmungen von Kupferstichen der kleinen Meister. Die eigenthümlich feine und geistreiche Behandlung läfst hier wiederum die Hand desselben Künstlers erkennen, obgleich die Andeutung seines Namens sich nicht (wie es bei allen vorgenannten der Fall ist) darauf findet. Aufser der naturgemäfsen Fleischfarbe sind hier noch andre Farben zur Dekoration angewandt. Ueber den Darstellungen sind Devisen in französischer Sprache beigeschrieben.

Ein andrer Künstler, ungefähr derselben Zeit, dessen Namen wir indefs nicht zu erforschen gewufst, bezeichnet sich mit den Buchstaben I. P. Von ihm rühren fünf kleine Platten von verschiedener Dimension (eine jede mit diesen Buchstaben versehen) her. Zwei, 236.
fast quadrate, stellen den Simson dar, der dem Löwen
den Rachen aufreifst, — und der die Thorflügel von 237.
Gaza trägt. — Zwei längliche (2¾ Zoll hoch, 5 Zoll breit) enthalten, die eine: den Simson im Schoofse der Delila (links daneben, in kleinen Figuren, Simsons Gefangennehmung, rechts den Helden, wie er wiederum die Thorflügel trägt); — die andre: einen lebendig bewegten Reiterzug, Fliehende zu Fufs, und den Absalon am Baume hängend, der von Joab durchstochen wird. — Ein kleineres längliches Plättchen endlich stellt das Bad 238.
der Diana und den Actäon dar. Sämmtliche Stücke sind grau in grau auf schwarzem Grunde (ohne Angabe der naturgemäfsen Fleischfarbe) gemalt. Es sind zumeist sehr treffliche Arbeiten, in einem durchaus schönen, edlen Style und mit feinem Gefühle gezeichnet; auch der Faltenwurf ist ungemein edel und meisterhaft behandelt. Von vorzüglichster Schönheit ist die Darstellung des Simson, der die Thorflügel trägt. Nur weniges Einzelne ist nicht ganz lebendig empfunden, und nur auf dem letzten Stücke die Figur des Actäon (unter allen aber auch nur diese eine) von schwacher Zeichnung.

239. Eine Reihe von Email-Malereien verschiedenen Werthes, denen eine Bezeichnung und sonstige Hindeutung auf den Verfertiger fehlt, ist an dieser Stelle einzuschalten. Sie sind sämmtlich wiederum grau in grau gemalt, zum Theil mit naturgemäfser Färbung des Nackten. Unter ihnen ist zuerst die Darstellung einer kleinen Platte zu nennen, auf der von zwei Engeln ein kleines Häuschen (ohne Zweifel das heilige Haus von Loretto) getragen wird, während über demselben die heilige Jungfrau in der Glorie schwebt. Der Styl der Zeichnung hat hier noch etwas Alterthümliches, die Be-
240. handlung ist ansprechend. — Ziemlich roh gemalt sind die Darstellungen eines Tellers, dessen innere Seite den Kampf des Herkules mit der lernäischen Hyder (dies auch leblos in der Zeichnung), und dessen äufsere Seite das Brustbild eines lorbeergekrönten Kriegers enthält. —
241. Eine Platte mittlerer Gröfse enthält die Gestalt der Diana, welche nackt in einer Landschaft dasteht, indem sie einen Pfeil aus dem Köcher langt; neben ihr ein Hirsch; es ist die Copie nach einem der Kupferstiche des Jacopo Caraglio, welche, nach Compositionen des Maitre Ronx (Rosso), die Gestalten der verschiedenen höheren Götter darstellen. Die Auffassung der kräftigen Gestalt, an der die Oberschenkel vielleicht etwas zu stark gehalten sind, ist hier nicht ohne Geist, die Ausführung
242. ziemlich leicht. — Ein kleines, wohlgearbeitetes Medaillon hat die Darstellung eines Tritonen und eines fabelhaften Seethieres, mit der etwas naiven Unterschrift:
243. „*Moustres.*" — Eine Schaale mit niedrigem Fufs ist an ihrer äufseren und ihrer inneren Seite mit je vier Köpfen und aufserdem mit feinen Goldornamenten be-
244. malt. — Endlich ist noch eine Reihe grau in grau gemalter Köpfe, in deren Auffassung sich aber nicht sonderlich viel Geist zeigt, anzuführen. Vornehmlich ein Medaillon von beträchtlicher Dimension, welches den Profilkopf eines rebenbekränzten Mannes, den die Beischrift

als Bacchus bezeichnet, enthält. Sodann zwei Rahmen, ein jeder mit vier kleinen Profil-Medaillons römischer Kaiser. Aufserdem noch mehrere andere kleine Medaillons mit antikisirenden Köpfen.

Später wie die obengenannten Künstler, etwa um den Schluſs des sechszehnten und den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, fällt, nach dem Styl seiner Arbeiten zu urtheilen, die Blüthe eines fünften Email-Malers, dessen Namen wir ebenfalls noch nirgend verzeichnet gefunden haben: des J. Laudin. Einige seiner Arbeiten stehen noch in einem näheren Verhältniſs zu den Arbeiten jener, namentlich etwa zu denen des Rexmon. Dahin gehört vornehmlich ein Leuchter von 245.
viereckiger Form, der mehrfach gegliedert und mit einigen getriebenen, aber auch mit in Emaille gemalten Ornamenten versehen ist. Auf dem Fuſse sind die vier liegenden Gestalten der Jahreszeiten (zwei männliche und zwei weibliche), grau in grau gemalt, im Style der Schule von Fontainebleau, ziemlich fein und geistreich aufgefaſst. Den Maler bezeichnen, wie bei allen folgenden Arbeiten, die dabei angebrachten Buchstaben I. L. — Aehnlich trefflich sind, in dem Inneren zweier kleinen 246.
Schaalen, zwei grau in grau gemalte Medaillons, von denen das eine die Halbfigur der Flora, das andre den auf einem Löwen reitenden Amor darstellt. Bei jedem von ihnen findet sich die Chiffre des Künstlers. Auf den breiten Einfassungen sind buntgemalte Blumen, doch nicht in sonderlich geschmackvoller Weise, angebracht. Das Aeuſsere der Schaalen ist mit bunten Ornamenten, die Unterfläche derselben mit kleinen Landschaften verziert.

Drei Platten gröſserer Dimension von der Hand des J. Laudin weichen von den vorigen bereits wesentlich ab, indem ihre Darstellungen nicht mehr dem reinen Style der Italiener folgen, sondern Copien von Compositionen des H. Goltzius (vermuthlich nach den Stichen

247. von dessen Stiefsohne Jacob Matham) enthalten. Zwei dieser Platten (eine jede 9 Zoll hoch und 7 Zoll breit) sind Pendants; sie stellen den Apollo, der die auf ihrem Bett ruhende Leucothoe umarmt, — und den Mars mit der Venus, gleichfalls auf einem Himmelbette rastend, dar. Bei energischer, kräftiger Behandlung ist hier indefs das manierirte Wesen des Goltzius zugleich vollständig mit aufgenommen und durch übertrieben dunkle Schatten in der Modellirung des Nackten noch ver-
248. stärkt. — Ansprechender, in Gemäfsheit des weniger theatralischen Originals, ist die dritte Copie nach Goltzius, welche eine Ruhe auf der Flucht, — die h. Jungfrau mit dem Kinde unter einem Baume sitzend, und hinterwärts den h. Joseph, der mit dem Esel beschäftigt ist, — darstellt.

Eine Reihe andrer Arbeiten von J. Laudin enthält buntfarbige Malereien, die sich jedoch, was die Behandlung der Farben betrifft, wiederum im Wesentlichen noch den oben besprochenen bunten Malereien anschlie-
249. fsen. Unter diesen sind zunächst vier Teller zu nennen, auf denen Monatsbilder enthalten sind und die ohne Zweifel zu einer gröfseren Reihenfolge gehörten. Es sind bunte landschaftliche Scenen mit zierlicher Staffage: der März, mit dem Geschäfte des Baum-Pflanzens; — der April, mit einem Garten, in dem gearbeitet wird und darin Herr und Dame umherspazieren; — der Mai, mit heitren Liebesscenen vornehmer Gesellschaft, ebenfalls im Garten; — der Juni, mit der Darstellung der Schaafschur. Eine schlicht nationelle Auffassung giebt diesen Bildern etwas eigen Ansprechendes; rücksichtlich der Behandlung sind sie, besonders die landschaftlichen Theile, mit leuchtend colorirten Holzschnitten zu vergleichen. Die Ränder und die Rückseiten sind mit
250. Gold-Ornamenten versehen. — Sehr ähnliche Behandlung zeigt ein etwas gröfserer Teller, auf dem, unter einer reichen Säulen-Architektur, Isaac und Rebecca darge-

stellt sind, die von dem Könige Abimelech belauscht werden. Der Rand dieses Tellers ist mit phantastischen Arabesken, die Rückseite mit barocken Ornamenten geschmückt. Dieser Teller hat indefs nicht die Chiffre des J. Laudin, sondern, vor der Beischrift des Hauptbildes („*Genese. XXVI.*") die Buchstaben S. C.

Zwei Platten von der Hand des J. Laudin und mit 251.
seinen Buchstaben versehen, enthalten, die eine, eine knieende Heilige, die andre einen stehenden, männlichen Heiligen. In diesen zeigen sich, in den bunten Farben, mit denen die Figuren ausgeführt sind, bereits die Anfänge von Schattirung im Tone der Farben; auch sind die Goldlichter (die sich bei den eben genannten Tellern noch in reicher Weise angewandt zeigen) bei ihnen bereits beträchtlich ermäfsigt. Im Uebrigen aber folgen sie dem Style der verdorbenen italienischen Kunst um den Schlufs des sechszehnten Jahrhunderts, und stehen somit den Vorzügen der oben besprochenen Arbeiten wesentlich nach. — Ihnen reiht sich endlich eine 252.
dritte kleine Platte an, welche das Brustbild des heil. Carl Borromäus, vor einem Crucifixe betend, enthält, das ebenfalls sehr wenig geistvoll gemalt ist. Merkwürdig ist die Platte vornehmlich dadurch, dafs sie, aufser den Buchstaben I. L. auf der Vorderseite, auf der Rückseite, mit Goldschrift aufgebrannt, noch die folgende nähere Angabe des Verfertigers hat: „*Laudin, Emailleur à Limoges. I. L.*"

Den letztgenannten Emaillen sind sodann noch zwei gröfsere Platten von bunter, glasartiger Malerei anzureihen. Die eine von diesen enthält die Ausgiefsung des 253.
heil. Geistes, eine figurenreiche Composition, wiederum im Styl der Italiener derselben Zeit, von handwerksmäfsiger Tüchtigkeit und noch mit vielen Goldlichtern versehen. — Die zweite Platte stellt die Himmelfahrt 254.
Christi dar, oder vielmehr, am oberen Rande, die Füfse des Erlösers und die Gruppen der Nachschauenden; auch

dies ist eine bunte Malerei, doch ohne Schönheit der Farben und zugleich von roher Zeichnung. —

Unter den Limoger Fabrikaten des sechszehnten Jahrhunderts (mit gröfserer Wahrscheinlichkeit indefs in die frühere als in die spätere Zeit desselben gehörig) sind schliefslich noch einige, mit Emailfarben ge-
255. schmückte Prachtgeräthe zu nennen, namentlich eine grofse runde Schüssel (von $1\frac{1}{2}$ Fufs Durchmesser) und eine dazu gehörige, sehr geschmackvoll geformte (1 Fufs hohe) Giefskanne. Beide sind, in vollkommen übereinstimmender Weise, mit ungemein reichen, ebenso feinen als schönen Gold-Ornamenten auf verschieden gefärbtem Grunde geschmückt; der Styl dieser Ornamente erinnert mehr noch an die Verzierungsweise älterer französischer Miniaturen, als an die durch italienischen Einfluſs ausgebildeten Formen. In der Mitte der Schüssel ist das verbundene Wappen der Augsburgischen Patrizier-Familien Artzt und Welser angebracht, woraus hervorgeht, dafs sie im Auftrage von daher gefertigt*) und
256. zu einem Brautgeschenke bestimmt war. — Eine zweite, etwas kleinere Schüssel ist ebenfalls auf ähnliche Weise
257. decorirt. — Mehrere zierlich bunte Tassen und Schälchen dürften dagegen wiederum späterer Zeit angehören. —

Im Verlaufe des siebenzehnten Jahrhunderts entwickelte sich die Technik der Email-Malerei weiter, indem sie von der Darstellung der Monochrome und von dem einfachen Ueberziehen einer Zeichnung mit eintönigen Farben zu einer vollständigen Malerei mit ver-

*) Es scheint nichts Ungewöhnliches gewesen zu sein, dafs von Deutschland aus Bestellungen der Art in den Limoger Fabriken gemacht wurden. Die in der obigen Anmerkung (S. 144.) angeführten und der Tucher'schen Sammlung angehörigen Arbeiten des P. Rexmon waren sämmtlich mit dem Tucher'schen Wappen versehen, also speciell für diese Familie gefertigt. S. Kunstblatt, a. a. O.

schiedenartig gebrochenen Farbentönen fortschritt. Für diese Zeit enthält die Kunstkammer indefs nur wenig Beispiele: einige Medaillons mit Wappen und mit klei- 258.
nen mythisch-allegorischen Scenen von geringem Werthe (bei denen wir indefs nicht behaupten wollen, dafs sie entschieden der französischen Kunst angehören), einige wenige mit Portraits, u. s. w. Am wichtigsten dürfte ein kleines Portrait-Medaillon sein, welches auf 259.
der Rückseite die Inschrift: „*Prieur fecit* 1645", führt. Es ist das Bildnifs eines Feldherrn aus der Zeit des dreifsigjährigen Krieges mit dem goldenen Vliefs, nicht ohne gute Individualisirung und feine Ausführung, aber noch mit ziemlich hart neben einander stehenden Farbentönen. Die Rückseite, ebenfalls gemalt, stellt einen von der Sonne bestrahlten Obelisken dar, und daneben die ganze Gestalt des Dargestellten; dies Bildchen ist indefs ziemlich spielend behandelt.

Für die zierliche Ausbildung des in Rede stehenden Kunstzweiges um die Zeit des J. 1700 werden später (n. 469—477) verschiedene, zum Theil sehr interessante Beispiele anzuführen sein.

VII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 16. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

I. Vorbemerkung.

Portrait-Medaillons.

Die deutsche Kunst dieser Periode erscheint im Wesentlichen abhängig von den Formen der gleichzeitigen italienischen Kunst. Im Obigen ist bereits angedeutet worden, dafs dieser Einfluſs nicht eben als ein vortheilhafter zu betrachten ist, dafs man, indem man die heimische Sinnes- und Gefühlsweise aufgab, gerade hiefür Ersatz zu finden nicht befähigt war, dafs man der italienischen Kunst nur in einer mehr äufserlichen, mehr formellen Weise nachstrebte, und dafs dies um so mehr statt finden muſste, als die italienische Kunst selbst in dieser Zeit bereits von ihrer Höhe herabgesunken war, sich selbst bereits in einer mehr oder minder manieristischen Nachahmung ihrer groſsen Muster bewegte. Bei alledem aber hat man sich sehr vor einer einseitigen Auffassung dieser Erscheinung zu hüten. Wenigstens wurde nunmehr jene formelle Seite der Kunst wiederum

mannigfach mit Anmuth und Geschmack durchgebildet, so dafs sie da, wo es nicht auf die letzten und tiefsten Lebenspunkte der Kunst ankömmt, wo es sich mehr um diese oder jene Art von Dekoration handelt, nicht minder die beachtenswerthesten Erscheinungen hervorgebracht hat. Der ganzen Kunst dieser Zeit liegt eigentlich dies dekorative Princip zu Grunde; aber natürlich kann man die Gültigkeit, die Bedeutung dieses Principes eben nur da lebhaft empfinden und anerkennen, wo dasselbe mit den Gegenständen der Darstellung und mit dem Zweck dieser Gegenstände in Einklang steht. Kunstwerke also, wie diejenigen, welche die Kunstkammer in sich einschliefst, sind zu einer richtigen Würdigung dieser Periode ungleich besser geeignet, als solche, in denen es eben auf die tiefste künstlerische Bedeutung allein und ausschliefslich ankömmt (indem in den letzteren der Widerspruch zwischen Inhalt und Darstellung den Beschauer oft unangenehm berührt). Hiemit hängt sodann auch eine grofse Ausbildung des Kunst-Handwerkes zusammen, dessen Leistungen gerade in dieser Zeit von vorzüglichster Bedeutung sind. Es spricht sich darin überall eine eigenthümliche Eleganz, Wohlbehäbigkeit und eine frische, oft kecke Laune aus, was zunächst besonders in den ornamentistischen Theilen der Darstellung lebhaft hervortreten mufs. Die Art und Weise, wie der Styl der italienischen Kunst in diesen behandelt wird, pflegt man mit dem Worte des barocken Styles zu bezeichnen; — wir werden dies Wort im Folgenden beibehalten, ohne mit demselben, wie es auch wohl geschieht, einen geradezu tadelnden Sinn zu verbinden. Natürlich aber ist es, dafs bei dieser ganzen Richtung der in Rede stehenden Kunstzweige die Persönlichkeit des Einzelnen noch weniger hervortritt, als wir dies schon für die vorangegangene Zeit bemerkten, dafs es noch schwieriger wird, die Urheber der mannigfachen Arbeiten auszumitteln und den

historischen Zusammenhang der letzteren mit Genauigkeit zu verfolgen.

Es ist ferner jedoch zu bemerken, dafs neben dem Vorherrschen des Styles der italienischen Kunst und neben der besondren Auffassung desselben, zugleich im Einzelnen manche Darstellung, manche Behandlung der Form hervortritt, deren Eigenthümlichkeit mehr in Verbindung mit den nationelleren Elementen der früheren Zeit steht und die als Nachwirkung eben dieser erklärt werden mufs. Hieher gehören natürlich zunächst die Portraitdarstellungen, bei denen das unmittelbare Vorbild nationeller Eigenthümlichkeit gegeben war.

Eine Reihe von in Speckstein geschnittenen Portrait-Medaillons aus der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, die sich den oben besprochenen Arbeiten anschliefst, dient vorzugsweise zur Bestätigung dieser Angabe. Die Ausführung bezeugt hier, wenn auch die frische Energie und Sicherheit jener Werke zumeist fehlt, doch immer noch, dafs man dieselben als nächstes Vorbild betrachtete. Doch mag es genügen, nur einige der bedeutenderen, die wir nach ihren Umschriften bezeich-
260. nen, anzuführen: — „*Heinrich Scherll alt* 61. 1556"; ein männliches Bildnifs, von vorn gesehen, tüchtig gearbeitet, doch die Verjüngung des Reliefs (die in solchem Falle, zumal bei geringerer Erhabenheit, allerdings ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat) nicht ganz rich-
261. tig beobachtet. — „*Conrad von Pamelberg Ritter Romischer Kaiserlicher Maiest. s.*"; ebenfalls gerade von vorn, doch in stärkerem Relief; das Gesicht ohne sonderliche Zartheit, gleichwohl ziemlich lebendig gearbeitet; der schöne volle Bart mit grofser Sauberkeit
262. ausgeführt. — „*An. MDLX. Ioachimus II. dei g. Marchio Bran. sacri Ro. Imp. Archicamerarius et princeps elector.*" Medaillon von 3 Zoll Durchmesser; Halbfigur, dreiviertel von der Seite, mit dem Panzer bekleidet, der sehr sauber mit zierlichen Ornamenten

geschmückt ist; das Haupt mit einem kleinen Federhute bedeckt, an dem man vorn, als Agraffe, eine Medaille bemerkt; in der Linken das Scepter haltend. Die Arbeit ist, wenn auch ohne gröfsere plastische Reinheit, so doch tüchtig und mit sehr lebenvoller Charakteristik durchgeführt. (Zu bemerken ist, dafs der Dargestellte, Kurfürst Joachim II., ein pracht- und kunstliebender Herr, als der eigentliche Gründer der Berlinischen Kunstsammlungen, namentlich der Kunstkammer, genannt werden mufs.) — „*Joach. Mar. zu Bra. und Curfu.* 1560." 263.
Kleine Medaille mit derselben Darstellung, wie die vorige, doch das Gesicht ganz im Profil und die Behandlung minder fein. — „*Sabina v. Gotts gna. marggrefin zu Brandenburg* 1558" (zweite Gemahlin des Kurfürsten Johann Georg); ohne ein sonderlich künstlerisches Gefühl gearbeitet. 264.

Neben diesen Speckstein-Medaillons ist u. a. der Bleiabgufs eines Medaillons zu nennen, welches die Umschrift führt: „*Wenczel Jamiczer seines Alters LX Jar*", und auf dem Grunde die Jahrzahl *MDLXVIII* hat. Es ist das Brustbild des bekannten Nürnbergischen Goldschmiedes Wenzel Jamnitzer (oder Jamitzer, geb. 1508, gest. 1585), mit langem Bart und fast ganz von vorn gesehen, in ziemlich erhabenem Relief, leicht, aber nicht sonderlich geistreich gearbeitet, auch nicht mehr in genügender Weise den Gesetzen der Plastik folgend. Ohne Zweifel ist dies eine Arbeit von Jamnitzer's eigner Hand. 265.

2. Arbeiten,

welche zumeist dem Bereiche der Goldschmiedekunst angehören.

266. An die ebengenannte, in Blei gegossene Medaille reiht sich ein andres Werk, eine in Holz geschnitzte Statuette von 10½ Zoll Höhe, an, die, wenn sie nicht von der Hand des Wenzel Jamnitzer selbst herrühren sollte, so doch in naher Beziehung zu einem seiner bedeutendsten Werke steht. Es ist eine freie Wiederholung jener weiblichen Figur, welche, als Personification der Natur, einen Theil des prächtigen silbernen Tafelaufsatzes bildet, der früher auf dem Rathhause zu Nürnberg bewahrt wurde und sich gegenwärtig im Privatbesitz ebendaselbst befindet. (Beschrieben im 3. Heft der „Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken", S. 20 ff., woselbst auch eine sorgfältige Abbildung des ganzen Tafelaufsatzes mitgetheilt ist.) Das Kostüm ist an beiden Figuren im Wesentlichen übereinstimmend: ebendasselbe enganschliefsende Gewand, welches an der linken Hüfte aufgeschlitzt ist, ebendieselbe Anordnung der Falten; nur die Aermel sind verschieden, indem an der holzgeschnitzten Figur über den Puffen des Ober-Aermels die Eisenschienen mit den Engelsköpfchen auf der Schulter fehlen und die Unter-Arme nackt sind. Eine gröfsere Verschiedenheit scheint durch den veränderten Zweck hervorgebracht, indem die in Rede stehende Statuette nicht wie jene, welche zum Tragen des genannten Aufsatzes dient, bestimmt war, etwas auf dem Kopfe zu halten; im Gegentheil ist hier der Kopf mit einem Diadem geschmückt, und befindet sich oberwärts auf demselben eine kleine Schildkröte, an der Hinterseite ein Engelsköpfchen, — Beides Gegenstände, in die ohne Zweifel, der Darstellungsweise Jamnitzer's gemäfs,

eine besondre allegorische Deutung hineinzulegen ist. Während ferner die Arme der silbernen Figur, welche den Aufsatz unterstützen, gleichmäfsig emporgehoben sind; erhebt die andre nur den rechten Arm in ähnlicher Wendung; den linken dagegen hat sie zur Seite gebreitet, und scheint sonach, worauf auch die durchbohrte Höhlung der Hand hindeutet, etwa zum Tragen eines Festons oder eines ähnlichen Gegenstandes bestimmt gewesen zu sein; in Uebereinstimmung mit dieser minder symmetrischen Haltung der Arme tritt sodann auch die rechte Hüfte noch stärker als an der silbernen Figur hervor, was aber nicht als sonderlich vortheilhaft zu bezeichnen ist. Die silberne Figur scheint endlich etwa um einen Zoll kleiner zu sein als die Holzstatuette. Die Arbeit an dieser ist übrigens mit gutem Verständnifs und nicht ohne künstlerisches Gefühl durchgeführt, das Gesicht in einer zarten, idealen Form gebildet, das Haar trefflich behandelt. Es dürfte nunmehr in Frage kommen, ob die Holzstatuette ebenfalls von W. Jamnitzer selbst herrühre, oder ob sie eine Nachahmung von andrer Hand sei. Bei näherer Betrachtung der angegebenen Verhältnisse ist indefs das Erste als wahrscheinlicher anzunehmen: jene abweichenden Kopfzierden sind, wie bemerkt, wesentlich übereinstimmend mit dem eigenthümlichen künstlerischen Charakter Jamnitzer's; wichtiger aber noch scheint es, dafs die Abweichungen, die sich in der ganzen Haltung der Holzstatuette finden, der letzteren eben nicht zum Vortheil gereichen und dafs es nicht denkbar ist, dafs ein Künstler, der gleichwohl in der Ausführung so viel Gefühl zeigt, sich bei einer Nachahmung jener silbernen Figur sollte einige von deren wesentlichsten Schönheiten haben entgehen lassen. Wir haben die in Rede stehende Statuette demnach ohne Zweifel als ein früheres Werk von Jamnitzer's Hand, gewissermaafsen als die Vorarbeit zu jenem Prachtwerke, zu betrachten

und anzunehmen, dafs die günstigen Veränderungen, die sich an der silbernen Figur zeigen, aus einer nochmaligen Behandlung des Gegenstandes hervorgegangen seien.

Sodann sind einige ornamentistische Gegenstände anzuführen, die dem bereits etwas barocken Style Jamnitzer's in Gegenständen der Art verwandt sind. Zu
267. diesen gehört namentlich ein in Holz geschnitztes Relief, welches etwa als Modell für die Voderseite eines Schmuckkästchens gearbeitet ist. In den Schnörkeln, aus denen dasselbe zusammengesetzt ist, befinden sich menschliche Figuren, Satyrn und Knaben, die sehr trefflich gearbeitet, jedoch mehr, als es vielleicht bei Jamnitzer selbst der Fall ist, im Style Michelangelo's
268. gehalten sind. — Einer ähnlichen Richtung gehören auch mehrere Bronzestücke an, die, mit Figuren und verschiedenem Ornament versehen, zur Verzierung von mancherlei Geräthen, von Dolchscheiden u. dergl. bestimmt gewesen sind. Auch unter ihnen findet man recht tüchtige Arbeiten. — Zu den interessantesten ornamentistischen Gegenständen aus Jamnitzer's Zeit aber
269. gehört ein Messer, dessen Griff und Scheide aus Elfenbein gearbeitet und zierlich ausgeschnitzt sind. Der Griff stellt eine weibliche Gestalt vor, die eine Tafel hält; auf der Scheide, welche mit der Jahrzahl 1584 versehen ist, sieht man die Darstellung der ersten Scene der Apokalypse, nebst mannigfach anmuthigen Ornamenten. Das alte Verzeichnifs der Kunstkammer vom J. 1688 bezeichnet das Stück als ein von Calvin herrührendes Federmesser, wobei jedoch zu bemerken ist, dafs der Reformator Joh. Calvin bereits im J. 1564 gestorben war *).

*) Bei dieser Gelegenheit mag noch eines andren Werkes gedacht werden, eines aus Eisenblech gearbeiteten Bolzenkastens, welcher (zwar als Besitzthum der Kunstkammer) gegenwärtig in der an so vielen unschätzbaren Stücken reichen Waffensammlung

Von einem jüngeren Künstler der Jamnitzer'schen Familie, vermuthlich einem Neffen Wenzel's, dem Goldschmied Christoph Jamnitzer (geb. 1563, gest. 1618), rührt ein prachtvoller Tafel-Aufsatz von vergoldetem Sil- 270.
ber her. Es ist ein Elephant, der auf seinem Rücken einen Thurm trägt; in letzterem stehen fünf Krieger, welche mit Geschossen und Steinen von oben herab kämpfen. Auf dem Kopfe des Elephanten sitzt, als der Lenker, ein Mohr, das Nackte mit schwarzer Farbe emaillirt. Auf dem Hintertheil des Elephanten sitzt ein Affe. Das Ganze ist etwa 10 Zoll lang und 11 Z. hoch. Der Thurm ist mit mancherlei Ornamenten, die aber schon einem mehr manierirten Style der Dekoration angehören, geschmückt; doch ist, unter ihnen, eine Art von Sirenen noch von recht guter Wirkung. Ebenso sind die menschlichen Gestalten zwar tüchtig gearbeitet, doch auch sie in mehr manierirten Formen und Stellungen erfunden. Aus dem erhobenen Rüssel des Elephanten scheint eine Flüssigkeit, etwa Wein, emporgesprützt zu sein. Der Aufsatz, dem man übrigens das Gepräge einer soliden Pracht nicht absprechen kann, gehörte ursprünglich, wie aus den alten Verzeichnissen der Kunstkammer hervorgeht, zu einer zweiten vergoldeten Silberarbeit, einer grofsen Schaale von 22 Zoll

---

Sr. K. H. des Prinzen Carl zu Berlin bewahrt wird. Die Wände dieses Kastens sind mit getriebenen Darstellungen versehen, mit eingelegten Gold- und Silberzierden geschmückt. Die Hauptdarstellung auf dem Deckel enthält die beliebte Scene der Grofsmuth des Scipio. Nach einer alten, begründet scheinenden Tradition war der Bolzenkasten von August I. von Sachsen (Kurfürst seit 1553) und dessen Gemahlin Anna von Dänemark (vermählt im J. 1548) dem Kurfürsten Joachim von Brandenburg verehrt worden. In der That finden sich unter den Verzierungen des Kastens die vereinigten Wappen von Sachsen und Dänemark und der monogrammatisch verschränkte Namenszug der Anna, so dafs die Zeit der Anfertigung jedenfalls zwischen 1548 und 1585 (dem Vermählungs- und Sterbejahr der Anna) feststeht.

Länge und 15 Zoll Breite, auf welcher in einer sehr figurenreichen Composition die Schlacht von Zama dargestellt war. Die Schaale war mit dem Namen des Chr. Jamnitzer bezeichnet. Sie war im J. 1694 auf die Kunstkammer gekommen, wurde aber bereits im J. 1752, auf Befehl Friedrichs des Grofsen, nebst andren Silbergeräthen abgeliefert; zu Ende des vorigen Jahrhunderts befand sie sich im Privatbesitz zu Berlin; seitdem ist sie verschollen. Eine in Kupfer gestochene Abbildung dieser Schaale, in der Gröfse des Originals, findet sich in dem von L. Beger herausgegebenen Werke: *Annaei Flori rerum Romanarum libri duo. Coloniae Marchicae*, 1704, *fol. p.* 304; — eine Beschreibung derselben im 4ten Heft der „Nürnbergischen Künstler" etc. S. 61 f. — Nach dem Kupferstich zu urtheilen, war es eine, in ziemlich starkem Relief getriebene Darstellung und der Styl derselben, besonders was das Ornamentistische an Rüstungen und Pferdeschmuck anbetrifft, dem des besprochenen Aufsatzes durchaus ähnlich. Dasselbe gilt auch von der Reihe der Elephanten, die hier im Hintergrunde, in der Schlachtordnung der Carthaginienser, vorgestellt waren; die Art und Weise ihrer Zurüstung entspricht vollkommen dem erhaltenen Werke.

271. Interessanter noch ist ein zweites Prachtgeräth von vergoldetem Silber, welches der Nürnbergischen Kunst gegen den Schlufs des sechszehnten Jahrhunderts angehört. Es ist eine runde Schaale von nicht bedeutendem Durchmesser, auf einem reich gebildeten Fufse ruhend und mit einem gewölbten Deckel bedeckt, das Ganze 13¾ Zoll hoch. Als Verfertiger dieser Arbeit nennt sich, neben der Jahresbezeichnung 1589, Jonas Silber von Nürnberg (den die Kunstgeschichte fast gar nicht kennt und der nur beiläufig als Kupferstecher angeführt wird). Sie kam im J. 1703 auf die Kunstkammer, nachdem sie dem Könige Friedrich I. als Huldigungsgeschenk von Seiten der Halberstädter Judenschaft verehrt worden

war; der bei dieser Gelegenheit beigefügten Beschreibung zufolge soll das Werk für den kunstliebenden Kaiser Rudolph II., und zwar nach dessen eignen Angaben, gefertigt worden sein. Aufs Reichste ist dasselbe mit getriebenen und ciselirten Bildwerken, zum Theil von sehr kleiner Dimension, geschmückt, die eine Art von zusammenhängendem Cyklus bilden; eine ganze Weltanschauung, als deren Blüthe das deutsche Reich erscheint, ist in ihnen ausgesprochen. — Die Platte des Fufses ist aus drei Halbkreisen zusammengesetzt; an der unteren Seite derselben sieht man ein aufgelegtes Relief, welches den Erlöser darstellt, der mit der Siegesfahne des Kreuzes über dem Teufel, der Schlange und den Gesetzestafeln steht, als den Grund und Boden aller christlichen Lebensbeziehungen. Hierüber erheben sich drei zusammenhängende Halbkugeln, welche die aufsereuropäischen Theile der Welt: Africa, Asia und Amerika (letzteren noch ohne diese specielle Bezeichnung) vorstellen; nach der Weise alter Landkarten sind sie mit Flüssen, Bergen, Städten und Wald, Alles in leisestem Relief, und mit beigeschriebenen Namen versehen. Aus ihrer Mitte geht der Baum des Paradieses, ein breiter Stamm, zu dessen Seite Adam und Eva stehen und auf dem die Schlange sich befindet, hervor. Auf den auseinandergebreiteten Blättern des Stammes ruht der Tempel des alten Bundes, ein sehr zierlich gearbeitetes, kleines architektonisches Modell, etwa einem byzantinischen Bau mit halbrunder Altarnische vergleichbar, aber mit reichen Ornamenten gothischen Styles versehen. Er ist mit einem Vorhofe umgeben, der durch einen Zaun und Thore umschlossen wird; im Portale des Tempels, vor dem Vorhange, der das Innere verhüllt, erblickt man den Hohenpriester mit dem Räuchergefäfs; auf der Zinne des Giebels steht der Versucher mit Christus. Diese Darstellungen, welche das Vergangene und Ferne umfassen, bilden den Fufs des

Gefäfses, von dem der Haupttheil desselben, dessen Verzierungen sich auf das Nahe und Gegenwärtige beziehen, getragen wird. Die Schaale selbst besteht aus doppeltem Blech und ist nach aufsen und nach innen mit getriebenen Darstellungen versehen. Auswärts sieht man acht Figuren von einer verhältnifsmäfsig gröfseren Dimension, den Kaiser und die sieben Kurfürsten des Reiches; zwischen ihnen, sowie ober- und unterwärts sind, neben andern Zierrathen, die 97 Wappen der freien Reichsstände angebracht, alle von sehr saubrer Arbeit und mit Emailfarben versehen. Das Innere der Schaale ist ein plastisch geographisches Tableau: Europa, in der Gestalt einer grofsen kaiserlichen Jungfrau, nach der bekannten Anschauung, aber in eigenthümlich geistreicher Weise durchgeführt; Spanien ist der Kopf, Frankreich die Brust, der Rhein der Busenbesatz und Strafsburg dessen Schlofs, Italien der rechte Arm und Sicilien der Reichsapfel, Dänemark der linke Arm (dem zugleich das Scepter zugefügt ist) u. s. w. Die Donau strömt den Körper entlang. Auch hier sind die Flüsse, Waldungen, Berge, Städte, sowie auch die Wappen der einzelnen Länder, in leisem Relief angedeutet und mit Beischriften versehen; nur die Hände und das mit der Krone geschmückte Gesicht der Jungfrau (welches ein Portrait Kaiser Rudolphs II. zu sein scheint) sind, ohne solche Bezeichnung, in reiner Plastik ausgeführt, und die spanischen Lokalitäten haben somit in den Haaren Platz finden müssen. Umher ist das Meer, welches mit verschiedenen Flotten, einzelnen Schiffen und Delphinen belebt und zum Theil durch die gegenüberliegenden Inseln und Küsten begrenzt wird. Wolken mit den Köpfen der Hauptwinde umschliefsen das Ganze. Dabei ist eine Tafel angebracht, mit der Inschrift: „*Europa. Jonas Silber. Nurinberga.* 1589." (Hiebei ist zugleich zu bemerken, dafs auch die an den verschiedenen Theilen der ganzen Arbeit wiederholten Silberstempel, wel-

che mit den Buchstaben IS und N versehen sind, zur Bestätigung der in der Inschrift genannten Fabrik und Stadt dienen.) Die Darstellungen der Schaale beziehen sich demnach auf das kaiserliche Reich, — diejenigen hingegen, welche als aufgelegte Reliefs in der inneren Wölbung des Deckels angebracht sind, speciell auf das deutsche Volk. Hier sieht man in der Mitte die allegorische Figur der Germania, kriegerisch costümirt und auf einer Kugel sitzend, die von einem Adler gekrönt wird und der ein Löwe das Schwert reicht; zu ihren Füfsen ist ein römischer Krieger, zu ihren Seiten zwei schlafende Kinder. Umher stehen, mit den Füfsen nach dem Rande zugekehrt, die zwölf (zumeist mythischen) Ahnherren des deutschen Volkes: „*Tuiscon*, *Mannus*, *Wygemon*, *Heriwonn*, *Eustarbon*, *Marsus*, *Bambriuius*, *Suevus*, *Wandalus*, *Ariouistus*, *Arminius*, *Carolus Magnus*." Unter den Figuren, auf dem breiten Rande, sind deutsche Verse zur Verherrlichung ihrer Thaten eingegraben. Die äufsere Wölbung des Deckels führt die Gedanken des Beschauers wiederum weiter empor, von den irdischen Verhältnissen zu denen des Himmels; sie ist, als eine Himmelskugel, mit den flach getriebenen Figuren der Sternbilder versehen. Darüber sind, überkreuz, zwei freie Bögen gespannt, an denen vier kleine Engelknaben durch feine Kettchen schwebend befestigt waren; doch ist nur noch einer von diesen vorhanden. Ueber der Mitte des Kreuzes endlich befindet sich eine Kugel, auf welcher, als Schlufs des Ganzen, und der Darstellung unter der Platte des Fufses correspondirend, der Erlöser als Weltenrichter thront. — Ist das ganze Werk solcher Gestalt, durch den eigenthümlichen Reichthum spielender Gedanken, der sich darin entwickelt, ein charakteristischer Beleg für jene Zeit, die in den Werken der Kunst mit Vorliebe das Bedeutungsvolle, Symbolische, halb Räthselhafte darzustellen strebte, so ist es gleichwohl auch für den Stand

der Kunstbildung an sich nicht ohne Interesse. In diesem Betracht können aber, — abgesehen von der grofsen Sauberkeit der Gesammt-Ausführung, sowie von der Zierlichkeit und Nettigkeit in den mehr ornamentistischen Partieen des Werkes, — nur die gröfseren Reliefs in Anregung kommen, indem die freien Figuren fast zu klein gehalten sind, um eigentliche Resultate dieser Art zu geben. Die Reliefs scheinen zum Theil eigne Erfindungen des Verfertigers zu sein, zum Theil sind sie als Nachbildungen andrer Compositionen zu betrachten. Zu den ersten dürften, aufser dem etwas manierirten und mit nicht sonderlich feinem Formengefühle ausgeführten Relief unter der Platte des Fufses, vornehmlich die Figuren des Kaisers und der Kurfürsten, am Aeufseren der Schaale, gehören. Hier macht sich nemlich, trotz mancherlei Verdiensten — einer tüchtigen Auffassung, individuellen Köpfen und saubrer Ausführung — doch ein gewisser Mangel an plastischem Style sowie an genauerem Verständnifs bemerklich, während die Figuren, die in der inneren Wölbung des Deckels angebracht sind, nicht blofs ungleich geistreicher componirt und besser verstanden, sondern auch in einem viel edleren Style behandelt sind. Lebendige und würdige Stellungen, ein mannigfacher Wechsel in den Kostümen, besonders den zierlich gearbeiteten Rüstungen und dem übrigen Waffengeräth, ein grofser Adel in den Motiven der Gewandung (die an jene langen, klaren, weichgeschwungenen Linien der Apostel Peter Vischer's erinnern, wenn sie auch freier und reicher durchgebildet sind,) geben diesen Figuren eigenthümliche Vorzüge vor denen der Schaale. Doch ist nicht zu übersehen, dafs die letzteren, was die Grundzüge der Zeichnung (namentlich auch der Gewandung) anbetrifft, gleichwohl etwas Uebereinstimmendes mit jenen haben, somit als aus derselben Schule hervorgegangen, wenn auch nicht demselben Erfinder angehörig, zu betrachten sind.

An jenen schöneren Figuren im Deckel aber — wenigstens an denen, welche die Ahnherrn des deutschen Volkes vorstellen — erkennt man es, dafs sie nicht ursprünglich für die Stelle, an der sie sich befinden, componirt sind, indem sie den Raum nicht bequem füllen, mit den Köpfen zu nahe zusammenstofsen, auch mit ihren Geräthen einander auf mannigfach unpassende Weise berühren. Sie können, in Folge alles dessen, nur nach vorhandenen Vorbildern gearbeitet sein.

Diese letztere Annahme erhält ihre vollständigste 272.
Bestätigung durch eine Reihe von zwölf kleinen, in Blei gegossenen Reliefs von viereckiger Form, in denen dieselben Figuren der deutschen Ahnherren dargestellt sind. Diese nun sind (mit Ausnahme einer Figur) den eben besprochenen durchaus ähnlich; aber sie sind noch feiner behandelt, die Linienführung in den Gewändern hat überall eine noch gröfsere Klarheit, die Köpfe sind in einer noch freieren Individualität gehalten, so dafs diese — oder vielmehr ihnen wesentlich entsprechende Arbeiten — als die Vorbilder zu jenen betrachtet werden müssen. Denn merkwürdiger Weise wiederholen sich hier nur eilf von den vorgenannten Figuren, während die zwölfte von jenen (die als „*Saevus*" bezeichnete, die aber mit den übrigen Figuren des Gefäfses in gleicher Weise durchgebildet ist) fehlt und an ihrer Stelle eine andre, nicht minder vollendete, erscheint. Im Allgemeinen ist über den Styl dieser kleinen Arbeiten schliefslich zu bemerken, dafs in ihnen nicht besondere Typen der italienischen Darstellungsweise vorherrschen, dafs der Einfluſs der letzteren nur in der freieren und leichteren Behandlung zu suchen sein dürfte und dafs die Motive der Darstellung, wie bemerkt, noch eine Nachwirkung der älteren heimischen Kunstrichtung, besonders der Vischer'schen Schule, zu verrathen scheinen. (Hiemit stimmt, was das eben besprochene Prachtgefäfs anbetrifft, zugleich überein, dafs in den ar-

chitektonischen Partieen desselben ebenfalls die Formen der nordischen Kunst, ohne Beimischung der italienischen, beibehalten sind.)

Indem die Inschrift jenes Prachtgefäfses auch für diese Arbeiten eine, wenigstens ungefähre Zeit- und Ortbestimmung darzubieten scheint, ist hier zugleich die günstigste Gelegenheit, um noch eine Reihe andrer kleiner Reliefarbeiten verwandten Styles, die in Bleiabgüssen vorhanden sind, einzuschalten. Denselben grofsen, klaren und weichen Linien der Gewandung (in denen wenigstens nur selten unmittelbare Motive der italienischen Kunst hervortreten) reihen sich hier zum Theil sehr zierlich gebildete landschaftliche Hintergründe an, die freilich wesentlich aus dem Bereiche der Plastik hinausgehen, dabei aber mehrfach einen eigenthümlichen Reiz entfalten und ebenfalls als charakteristisch für eine besondre deutsche Schule zu bezeichnen sein dürften.

273. Dahin gehört zunächst eine grofse Anzahl viereckiger Platten, auf denen stehende weibliche Figuren von allegorischer Bedeutung, mehr oder minder in sehr wür-
274. digen und edlen Formen, dargestellt sind. — Nicht ganz so bedeutend, obgleich im Einzelnen viel Gutes enthaltend, ist eine grofse Reihenfolge von runden Medaillons, mit sitzenden weiblichen Gestalten, die ebenfalls eine
275. allegorische Bedeutung haben. — Zwei längliche Reliefs enthalten die Figuren des Mars und der Venus, als Personificationen der Gestirne, von Wölfen und von Tauben durch die Lüfte gezogen; unterwärts zierliche Landschaften. Auch diese nicht ohne eigenthümliche Treff-
276. lichkeit. — Mehrere länglich schmale Reliefs stellen biblische Scenen dar, ebenfalls in reichen Landschaften, und mit sehr grofser Sauberkeit durchgebildet. — Mit
277. höchster Feinheit und Lebendigkeit sind sieben Plättchen durchgearbeitet, auf denen verschiedene wüste Scenen aus dem Leben und Treiben eines halbnackten

Trunkenboldes (etwa des Bacchus?) dargestellt sind.
U. a. m. — Besonders beachtenswerth sind ferner vier
Medaillons von bedeutender Gröfse, in denen das land-
schaftliche Element mit grofser Bedeutsamkeit hervor-
tritt: nahe und ferne Baum-Partieen, wundersam ge-
staltete Felsen, Baulichkeiten der mannigfaltigsten Art
u. dergl. m., Alles im zierlichsten Relief angedeutet.
Drei von diesen Medaillons entsprechen einander in der 278.
Dimension und in der Verzierung des Randes; als hi-
storische Darstellungen enthalten sie, im Vorgrunde, die
Geschichte des Argus, den Pan mit der Syrinx und ei-
nen Fischer. (Ein Paar alte Bleiabgüsse eben dieser
Darstellungen begegneten dem Verfasser kürzlich im
Kunsthandel, mit der bestimmten Notiz, dafs sie aus
Regensburg herstammten und durch eine alte Tradition
als Werke des Albrecht Altdorfer, des Schülers
von Dürer, der zu Regensburg im J. 1538 gestorben
war, bezeichnet seien. Wenn diese Angabe, in Be-
tracht des späteren Styles der Reliefs, auch nicht gera-
dezu als gültig aufzunehmen sein dürfte, so verdient sie
doch wohl einige Beachtung, indem die Landschaften
jener Reliefs in der That manche Verwandtschaft mit
den schönen landschaftlichen Gründen in Altdorfer's Ge-
mälden haben und somit wenigstens auf eine Nachwir-
kung seiner künstlerischen Leistungen hindeuten könn-
ten.) — Das vierte der in Rede stehenden Medaillons 279.
stellt, in sehr anmuthiger Composition, drei Frauen dar,
die durch eine reiche Landschaft hinwandeln; über ih-
nen schwebt ein Engel, zu dem die eine der Frauen
emporschaut. Die Durchbildung der Gewandung ist in
dieser Arbeit als vorzüglich meisterhaft hervorzuheben.
Den unteren Theil des Medaillons nimmt ein beträcht-
lich grofser Abschnitt ein, in dem sich eine Cartouche,
hier indefs noch ohne Schrift, befindet. — Zu den in- 280.
teressantesten der hieher gehörigen halb landschaftlichen
Relief-Arbeiten gehört ferner der Bleiabguss der inneren

Seite einer flachen Schaale, welche in dem mittleren Rund die Darstellung des Todes des Adonis, auf dem breiten Rande verschiedene Jagdscenen, namentlich eine Eberjagd und eine Jagd auf Wasservögel, enthält. Die Landschaften sind hier ungemein fein und sauber durchgeführt, die Figuren voll kräftigen Lebens. — Endlich
281. ist, als eine Arbeit von wesentlich übereinstimmendem Style, auch noch ein in Speckstein geschnitztes Medaillon anzuführen, auf dem man drei Männer erblickt, die durch eine Landschaft hinwandern, — vielleicht der Gang nach Emaus.

Nur einige wenige Bleiabgüsse, die der Behandlung nach ebenfalls der Zeit um den Schluſs des sechszehnten Jahrhunderts angehören, weichen von dem Styl der ebenbesprochenen Reliefs ab und zeigen wiederum mehr jene directe Nachahmung italienischer Formen. Das in-
282. teressanteste unter diesen ist ein Blei-Medaillon von bedeutender Dimension, welches eine figurenreiche, in verschiedene Gründe vertheilte Composition enthält. Die Gestalten sind meist alle nackt. Im Mittelgrunde sieht man ein Festmahl, im Vorgrunde verschiedene Paare und andre Figuren, die sich hier und dort gelagert haben; in der Luft einen Kranz umherschwärmender Amorinen. Die Zeichnung der Figuren erinnert mehrfach an den preziösen Styl des Franz Floris, doch sind die Körper mit grofser Zartheit durchgebildet. Der Baumschlag in den landschaftlichen Beiwerken hat jene conventionelle Manier, die in den älteren niederländischen Landschaftsgemälden (eines Vinckebooms u. Andrer) gewöhn-
283. lich ist. — Einige andre Reliefs nähern sich mehr dem Style eines H. Goltzius; noch andre — ohne hervorstechende Bedeutsamkeit — gehören späteren Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts an. —

Neben den im Obigen genannten Werken des Jamnitzer und des J. Silber sind hier noch einige Tafel-
284. Aufsätze anzuführen. Als Modell eines solchen dürfte

zunächst eine in Holz geschnitzte Arbeit zu nennen sein, welche aus einer flachen Schaale, die von einem barock ornamentirten schlanken Fuſse getragen wird, besteht. Das Innere der Schaale ist durch ein Relief, den h. Hieronymus in einer Landschaft vorstellend, ausgefüllt; dies ist ohne künstlerischen Werth, dagegen die Ornamente des Fuſses, wenn auch nicht sehr fein, so doch in tüchtigem Style behandelt. Unter dem Fuſse findet sich die Jahrzahl 1612 und darunter das aus den Buchstaben PO zusammengesetzte Monogramm, welches auf Peter Opel, der im J. 1586 zu Regensburg lebte, zu deuten sein dürfte *).

Ein Tafel-Aufsatz von groſser Zierlichkeit, der wie- 285.
derum aus Silber gearbeitet und zum Theil vergoldet ist, gehört ebenfalls in diese Zeit; auch in ihm zeigen sich jene eleganten Formen der gleichzeitigen italienischen Kunst, aber nicht ohne Geschmack und für einen mehr dekorativen Zweck wohl passend, nachgeahmt. Es ist ein vergoldeter Hirsch, in eiligem Laufe begriffen, mit zierlich durchbrochenem silbernem Geschirre behängt, auf seinem Rücken die fast gänzlich nackte Gestalt einer Diana tragend, an der das Haar und das Gewand vergoldet ist. Unter dem Hirsche sind allerlei andre Gestalten (theils aus mattgetriebenem Silber, theils vergoldet oder mit Schmelzfarben verziert) angebracht: einige Hunde, im Verhältniſs zu der Gröſse des Hirsches gebildet, einige kleine Hunde und Hasen, groſse Insekten, u. dergl. Vorn, auf einem silbernen Röſslein, sprengt ein kleiner Jäger hin, der ins Horn stöſst; ein andrer Jäger folgt diesem zu Fuſse. Alles dies ist sehr zierlich und geschmackvoll gearbeitet. Das Ganze ruht auf einem länglich viereckigen Untersatze von 10 Zoll Länge, 2 Zoll Höhe und Breite;

*) S. d. Monogrammen-Tafel, 10. — Vergl. Brulliot *(Dict. d. m. nouv. éd.)* I, no. 3014.

der Hirsch hat eine Höhe von 11 Zoll. In dem Untersatze befindet sich ein Räderwerk, so dafs das zierliche Gebilde sich aus eigner Kraft die Tafel entlang bewegen konnte. Eine Inschrift oder auch nur ein Silberstempel, welche über die Person oder den Ort des Verfertigers Auskunft geben könnten, fehlen. In späterer Zeit indefs ist an der Brust des Hirsches ein kleiner vergoldeter Schild hinzugefügt, auf welchem zwei kreuzweis gelegte Schlüssel und die Buchstaben S. M. befindlich sind. Dafs dieser Schild nicht zu der ursprünglichen Arbeit gehöre, ergiebt sich theils daraus, dafs er ohne Verbindung mit dem übrigen zierlichen Gehänge des Hirsches angefügt ist und sogar einen Theil desselben verdeckt, theils daraus, dafs die Arbeit des Schildes minder fein ist und seine Randverzierung entschieden dem Style der Kunst gegen den Schluſs des siebenzehnten Jahrhunderts entspricht. Jene Schlüssel aber bilden das Wappen des Fürstenthums Minden und die Buchstaben sind ohne Zweifel als die Worte: „*Sigillum Mindense*" zu deuten. Es läfst sich demnach vermuthen, dafs das Werk von Seiten des genannten Fürstenthums dem Kurfürsten Friedrich III., der im J. 1688 zur Regierung gekommen war (dem nachmaligen Könige Friedrich I.) als Huldigungsgeschenk überreicht worden sei, bei welcher Gelegenheit jener Schild hinzugefügt sein dürfte; hiemit stimmt zugleich überein, dafs dasselbe im J. 1689 auf die Kunstkammer abgeliefert ist.

Noch ein Paar andre Aufsätze sind dem ebengenannten anzureihen. Bei dem einen derselben bildet
286. eine grofse Nautilus-Muschel den Hauptbestandtheil; der Fufs wird durch eine Sirene von vergoldetem Silber gebildet; oberwärts ist, ebenfalls von vergoldetem Silber, die Figur des Neptun auf einem Seepferde enthalten; die Fassungen sind, aufser mit Steinen und emaillirten Verzierungen, mit den Figuren von allerlei phan-

tastischen Seethieren geschmückt. Das Ganze ist in einem glücklich dekorativen Style gehalten. — Der andre Aufsatz ist ein grofses Trinkhorn, welches reich mit 287.
durchbrochenen vergoldeten Beschlägen versehen ist und durch einen vergoldeten Triton getragen wird. Das Horn hat die Gestalt eines Fisches; der Kopf desselben bildet den Deckel, und in dem geöffneten Rachen steckt, aus Silber gearbeitet, die Figur des Propheten Jonas. Die Arbeit ist übrigens von ziemlich handwerksmäfsiger Ausführung, dürfte auch bereits gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts fallen. Von den Silberstempeln, die sich darauf vorfinden, ist der eine unverständlich, der andre mit den Buchstaben CS versehen.

---

8. Kunstschränke
und ähnliche Gegenstände.

Eine besondre Art von Prachtgeräthen, die um den Schlufs des sechszehnten und den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts in eigenthümlicher Vollendung gearbeitet wurde, besteht in den sogenannten „Kunstschränken." Ihr Name enthält die Bezeichnung ihrer Beschaffenheit: es sind kleine Schränke oder Mobilien ähnlicher Art, die theils durch künstliche Einrichtung, theils durch künstlerische Ausschmückung ein mehr oder minder reichhaltiges Interesse gewähren. Die Hauptarbeit gehört dabei insgemein dem Schreiner und dem Goldschmied an; doch sieht man zu ihrer Ausstattung nicht selten auch andre Künstler: Maler, Steinschneider, Bildschnitzer, Kupferstecher u. s. w. in Anspruch genommen. Zuweilen sind die verschiedenartigen kleinen Räume, in welche diese Kunstschränke zerfallen und deren Oeffnung für den Uneingeweihten oft ein sehr schwieriges Problem ist, wiederum mit den mannig-

fachsten Gegenständen der Kunst und Kunst-Technik angefüllt, so dafs in der That einzelne dieser Werke eine ganze Uebersicht der künstlerischen Verhältnisse ihrer Zeit darbieten. Sie gehören wesentlich der deutschen Kunst an; die wichtigsten von ihnen weisen nach Augsburg, wo in der angegebenen Periode (wie auch noch später) ein aufserordentlich lebhafter Kunstbetrieb statt fand *). Die Kunstkammer besitzt mehrere sehr merkwürdige Gegenstände dieser Art.

288. Unter letzteren sind zunächst zwei Arbeiten kleinerer Dimension anzuführen. Die eine von diesen hat die Form eines länglich viereckigen Kastens, mit einem kleineren, etwas zurücktretenden Aufsatz ähnlicher Art. Die Hauptdimensionen betragen, in den Punkten ihrer gröfsten Ausdehnung, 1 Fufs 3½ Zoll in der Länge, 11 Z. in der Breite und ein wenig über 1 F. in der Höhe. Das Hauptmaterial ist Ebenholz, auf welches, in einer mäfsigen, nicht überladenden Weise, wohlgearbeitete vergoldete Silberzierrathen aufgelegt sind. Das Ganze der Dekoration hat den Charakter einer, zwar etwas barocken, jedoch in tüchtigem Style durchgeführten Architektur, deren Haupttheile in reichgebildeten Pilastern und Karyatiden bestehen. Zwischen den letzteren sind, an dem unteren wie an dem oberen Theile des Schränkchens, einzelne Felder angeordnet, je zwei an den Langseiten und je eins auf den schmalen Seiten (im Ganzen also 12 Felder); auf grofsen Ovalen von Lapislazuli sind hier, als die Hauptzierden der Arbeit, Reliefiguren aus vergoldetem Silber aufgelegt. Diese stellen, in einzelnen, zumeist weiblichen Figuren, die verschiedenen Künste und Kunstfertigkeiten dar; sie sind sehr trefflich und geistreich behandelt; der Styl, in dem sie gearbei-

*) Ueber die Augsburger Kunstschränke s. P. von Stetten: Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, S. 113.

tet sind, hat jenes dekorative Element, welches aus einer bewufsten Aufnahme der Darstellungsweise italienischer Kunst entstanden ist, und dürfte vornehmlich den Leistungen eines Wenzel Jamnitzer parallel zu stellen sein. Auf den vier Ecken des vorspringenden unteren Theiles sind kleine vergoldete Statuetten, Krieger darstellend, angebracht; diese erreichen indefs in ihrer Ausführung nicht die Vorzüge der ebengenannten Reliefs. Das Ganze gewährt einen sehr ansprechenden, wahrhaft künstlerischen Eindruck, der durch die schöne Farben-Zusammenstellung des schwarzen Ebenholzes, des blauen Lapislazuli und der vergoldeten Silberarbeiten noch um ein Wesentliches erhöht wird. — Die Vorderseite des unteren Theiles besteht aus zwei Flügelthüren. Nach Eröffnung der letzteren sieht man ihre inneren Seiten mit ornamentistischen Darstellungen geschmückt, die in Silber gravirt und in einem zwar wiederum barocken, aber nichts desto weniger sehr trefflich durchgeführten Style gearbeitet sind. In Rücksicht auf die angegebenen Eigenthümlichkeiten und im Vergleich mit andren, datirten Werken gehört das in Rede stehende ohne Zweifel noch der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts an.

289. Mehrfache Aehnlichkeit mit diesem hat die zweite Arbeit, ein Kasten von 1 Fufs 1 Zoll in der Länge, 7¼ Zoll in der Breite, 10¼ Z. in der Höhe, der aber der Hauptsache nach nicht als eine Schreiner-, sondern wesentlich als eine Goldschmieds-Arbeit bezeichnet werden mufs. Er ruht auf silbernen, vergoldeten Greifen und wird durch brillante starke Fassungen von vergoldetem Silberblech zusammengehalten. Die Hauptflächen des Kastens sind mannigfach getheilt; an den Ecken sind Nischen mit Karyatiden angebracht. Die Hauptfelder der einzelnen Flächen bestehen wiederum aus Lapislazuli, darauf vergoldete Reliefiguren aufgelegt sind; die kleinen Felder aus Perlmutter mit Rosetten von edlen

den schmaleren Seiten, zwei Reliefs mit der Darstellung des Jupiter und des Neptun, an den Langseiten vier Reliefs mit den vier Jahreszeiten befindlich; am Fries eine Reihe kleinerer Medaillons; auf der obern Fläche der Platte, die das Ganze beschliefst, zu beiden Seiten zwei Reliefs mit Jagdscenen, einer Hirschjagd und einer Bärenjagd. Ohne, ebenso wie die übrigen Arbeiten, die Zeit ihrer Entstehung zu verläugnen, so sind diese sämmtlichen Reliefs doch durchweg in zartester, eigenthümlich edler Behandlung, und namentlich die beiden letzteren in frischer, lebenvoller Schönheit ausgeführt. Zwischen diesen beiden erhebt sich, in der Mitte jener Platte und als Krönung des Ganzen, eine aus Silber gearbeitete Gruppe gröfseren Maafsstabes; eine sitzende weibliche Figur, die in der Linken eine Schlange hält und sich mit der Rechten auf ein Buch stützt; neben ihr ein Genius. Hier tritt indefs der künstlerische Styl der Zeit in einer weniger angenehmen, bereits etwas manierirten Weise hervor. Der Styl des ganzen Werkes, namentlich aber die Vergleichung mit dem folgenden, dem es in mehr als einer Beziehung nahe verwandt erscheint (vielleicht hat es denselben Ursprung), deutet auf den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts.

292. Dies ist der sogenannte Pommersche Kunstschrank, der reichhaltigste von denen, welche die Kunstkammer besitzt, — ohne Zweifel das merkwürdigste Werk dieser Art, welches der gesammte deutsche Kunstbetrieb hervorgebracht hat. In mehreren Theilen emporgebaut, hat derselbe eine Höhe von 4 Fufs 10 Zoll, bei einer Breite von 3 Fufs 4 Zoll und einer Tiefe von 2 Fufs 10 Zoll. Alle Räume des Schrankes sind mit den mannigfachsten Gegenständen ausgefüllt; zu ihrer Anfertigung, so wie zum Schmucke des Werkes selbst sind alle Gattungen der Kunst und der Kunst-Technik in Anspruch genommen worden. Der Schrank

ruht auf einem, ebenfalls nicht ohne Pracht gearbei- (292.)
teten Tische, der indefs ein etwas späteres Gepräge trägt; ursprünglich hatte der Schrank einen andern Untersatz von eigenthümlich kunstreicher Einrichtung, dessen Hauptform aber ebenso die eines Tisches war. Die erhaltene handschriftliche Beschreibung und Erklärung des Kunstschrankes, von dem Dirigenten der ganzen Arbeit angefertigt, benennt denselben als „Schreibtisch" und unterscheidet den eigentlichen Schrank und den Untersatz als „oberen" und „unteren Schreibtisch." In der That ist dies derjenige Name, mit welchem im siebenzehnten Jahrhundert Arbeiten wie diese bezeichnet wurden.

Das in Rede stehende Werk wurde im Auftrage des Herzogs von Pommern Philipp II. (gest. 1618), eines eifrigen Freundes der Wissenschaft und Kunst, zu Augsburg angefertigt und im J. 1616 vollendet. Der Erfinder des Ganzen, der eigentliche Dirigent der Arbeit, war Philipp Hainhofer (geb. 1578, gest. 1647), ein Patrizier von Augsburg, ein in politischen Beziehungen (als Geschäftsträger und Correspondent verschiedener deutscher Fürsten) sehr wichtiger Mann, der zugleich auf der Höhe der wissenschaftlichen und der Kunstbildung seiner Zeit stand, dessen Kunstsammlungen von ausgezeichneter Bedeutung waren und der sich nicht minder auch als praktischer Künstler Geltung zu verschaffen wufste. Im Jahre 1617 überbrachte Hainhofer den „Schreibtisch" und ein zweites verloren gegangenes Werk (von dem weiter unten die Rede sein wird) dem Herzoge von Pommern in eigner Person. Das ausführliche Tagebuch, welches er auf dieser Reise führte und welches von dem Leben und dem Geiste seiner Zeit höchst interessante Kunde giebt, ist, neben vielen andren schriftlichen Werken seiner Hand, erhalten und kürzlich, als zweites Heft des zweiten Jahrganges der „Baltischen Studien" (auch selbständig als: „Philipp

(222) Hainhofers Reise-Tagebuch" etc., Stettin, 1834) im Druck erschienen, wobei zugleich durch den Herausgeber, Hrn. Baron v. Medem, wichtige Notizen über Hainhofer's Lebensverhältnisse und durch den Direktor der Kunstkammer, Hrn. v. Ledebur, Notizen über den Kunstschrank sammt einer kleinen Abbildung desselben beigefügt sind. Beides kömmt hier unseren Absichten fördersam entgegen. Ueber den Geist der Hainhofer'schen Kunst — wie dieselbe eben besonders in dem Pommerschen Kunstschranke dem Beschauer entgegentritt — spricht sich das Vorwort der genannten Druckschrift folgender Maafsen aus: „Hainhofer, obgleich selbst ausübender Künstler, Maler und Architekt, wirkte unstreitig durch die Verbindung, worin er mit Künstlern und Gewerbtreibenden stand, Gröfseres als der eigenen Arbeit gelungen sein möchte. Unterstützt durch geschickte Handhabung der äufseren Technik mufste seine Kennerschaft und schöpferische Phantasie gerade hierdurch um so erfolgreicher und fruchtbarer für die Kunst werden. Und solchen Einfluſs übte Hainhofer auf diesem Gebiet, dafs sich behaupten läfst: er habe die Kunst- und Geschmacks-Richtung seiner Zeit, was in Bezug auf die Werke der Kunst ohne Zweifel ist, repräsentirt. Allegorische Darstellungen sind es vorzüglich, in denen er sich gefällt, und die er zu Gegenständen der Kunst ausersieht; hierin einer durchgehenden Richtung seiner Zeit sich anschliefsend und, was sogar in den Werken der eigenthümlichsten Geister sich findet, gewifs absichtslos sich ihr fügend. Vielleicht hängt hiermit zusammen die in seinen berühmtesten Werken vorwaltende Idee: alle Zweige der Kunst und des Wissens, und letzteres nicht nur in seiner freieren Form, sondern hauptsächlich in Bezug auf das practische Leben, zu einem Ganzen zu verbinden, welche Aufgabe durch jene merkwürdigen Kunstschöpfungen, denen er den bescheidenen Namen „Schreibtische" gab, als gelöst gelten darf. Eine Tech-

nik im Gewerbe-Betriebe, die der künstlerischen Vol- (202)
lendung nicht ohne Glück nachstrebte, dabei eine grofse Mannigfaltigkeit in demselben Betriebe mochten hierzu mitgewirkt und zu solchen eigenthümlichen Compositionen geführt haben. Als höchst charakteristisch dürfen sie mit Recht gelten, und wenn uns auch der, dem Künstler befreundete Zusammenhang ihres Innern nicht so anspricht, vielleicht befremdet, ja die vom Künstler selbst gegebene Erläuterung wohl am wenigsten geeignet ist, die durchgeführte sinnreiche Idee klar erkennen zu lassen, so können wir doch der Ausführung im Einzelnen unsere Bewunderung nicht versagen. Voll gereifte Früchte einer schönen Blüthe der Kunst, die vor den Schrecken des dreifsigjährigen Krieges dahinschwand, bilden sie einen merkwürdigen Abschnitt in deutscher Kunstgeschichte, dessen Eigenthümlichkeit gerade in der Verschmelzung technischer Betriebe und wahrer Kunstproducte liegen dürfte."

Die im Obigen genannte Beschreibung, welche Hainhofer selbst (als einen Octavband in schwarzem Sammt und mit goldnem Schnitte) dem Schranke beigegeben und die zugleich als Inventarium und als Unterweisung in der Behandlung des Schrankes dient, macht, aufser seinem eigenen Antheil an der Leitung des Werkes, besonders den berühmten Kunsttischler Ulrich Paumgartner (oder Baumgartner) namhaft, welcher „beyde tisch fürnemlich in Augspurg gemacht" (d. h., welcher die Hauptarbeit des Ganzen ausgeführt und das Technische geleitet hat). Auch findet sich, in Uebereinstimmung mit dieser Angabe, im Innern des Schrankes ein kleines Holzgeräth, welches nur dazu bestimmt scheint, den Namen des Hauptmeisters und seinen Wahlspruch auf die Nachwelt zu bringen; es führt nemlich die Inschrift: „Ulrich Baumgart-„ner, Kistler. A°. 1615. Ehe veracht als gemacht." Sodann enthält die Beschreibung noch ein Verzeichnifs

(292.) der sämmtlichen Künstler und Handwerker, welche an der Ausführung des Werkes Theil genommen; ein zweites Verzeichniſs, ebendaselbst, bezieht sich auf ein weiter unten (292, p.) zu besprechendes Gemälde eines Schrank, welches die Portraits dieser Künstler nebst anderen Personen darstellt (und welches nicht minder mit der Namensbezeichnung sämmtlicher Figuren versehen ist). Das erste Verzeichniſs der Künstler lautet wörtlich also:

„Achilles Langenbucher, landschafft und muggenkünstler [an den anderen Stellen auch: „muggeiner" und „muggermann" genannt *)].

„Godtfried Münder,
„David Altensteter,
„Philip Jacob Pehner,
} Alle gold: und silberschmid.

*) Eine genügende Erklärung der obigen Bezeichnungen müssen wir dem Leser schuldig bleiben. Biester, in der neuen Berlinischen Monatsschrift, November 1811, S. 320, giebt, nach verschiedenen Idiotiken, eine Erklärung, welche aus „Muggenkünstler" etwa einen Steinschleifer, Fournirer u. dergl. macht, die aber nicht recht mit dem zu stimmen scheint, was P. von Stetten (a. a. O., S. 190) über Achilles Langenbucher berichtet. „Er hatte (so sagt v. Stetten) die Goldschmieds-Profession erlernet und war geschickt im Pousieren: allein seine Hauptarbeiten waren selbst spielende Instrumente, von welchen man Madrigale und dergleichen Compositionen hörte. Er machte sogar ein groſses Instrument in eine Kirche, welches eine ganze Vesper von 2000 Takten von sich selbst schlug, auch hatte man von ihm allerlei Tanzwerke, Schäfereien und dergleichen Erfindungen." — Auf dem weiter unten anzuführenden Portraitbilde der Künstler hält Langenbucher einen flachen, länglich viereckigen Kasten, dessen obere Fläche mit einem landschaftlichen Gemälde geschmückt ist, in den Händen. Ob aber dies Bild auf seine künstlerische Thätigkeit zu deuten sein dürfte (da er oben „landschafft-künstler" (?) genannt wird), oder ob der Kasten vielleicht das in dem Untersatze des Schrankes vorhanden gewesene und mit Malereien geschmückte Klavier ist (vergl. unten) und der Künstler somit auch hier sich als Instrumentenmacher producirt, müssen wir ebenfalls dahin gestellt sein lassen.

„Niclausz Kolb,
„Matheusz Walbaum, } Alle gold: und silberschmid. (292.)
„Michael Gasz,
„Matheusz Kager, } mahler.
„Anthoni Mozart,
„Caspar (an den andern Stellen Friderich) Goschman, } Uhrmacher.
„Andreas Stahl,
„Marx Genser, orgelmacher.
„Georg Zorn, Zirkelmacher.
„Johannes Schwegler, thierlenmacher possierer.
„Ulrich Paumgartner, küstler.
„Daniel Grueszbekh, stainschneider.
„Daniel Miller, Drechsel.
„Caspar Mendeler, bildhawer.
„Hans Jacob Kuenlin, } Schlosser.
„Jois Miller,
„Matheusz Gabler, wündenmacher.
„Gabriel Meelfuerer, buchbünder.
„Paul Gettich, kupferstecher.
„Jonas Heckhinger, fuetralmacher (im zweiten Verzeichnifs „fuetermacher.")

„Und wer" (setzt Hainhofer bei der Beschreibung jenes Portraitbildes ergötzlicher Weise hinzu) „wer „diser künstler leben und *humores* alle beschreiben „wolt, der wurde wol ain halbe *Cronic* zusammen, und „vil Eylenspiegelbossen mit underbringen, wie den son„derlich die 5 vorderste künstler auf dem bretlin (auf „dem Bilde) nemlich der Achilles Langenbucher, Jois Mil„ler, Godfrid Münder, Daniel Grufsbekh und Philip Jacob „Pehner zwar grose künstler, aber nasse bruder sein."

Wenden wir uns nunmehr zu einer näheren Beschreibung des Schrankes. Die Dimensionen desselben sind bereits im Obigen gegeben. Seiner Hauptform nach besteht er aus mehreren Abtheilungen: einem grofsen länglich viereckigen Untersatz; einem kleineren, zurück-

(292.) tretenden Mittelstücke von ähnlicher Form; und einem Aufsatze, der, aus mehreren grofsen geschweiften Gliedern bestehend, sich pyramidal verjüngt und durch ein plastisches Bildwerk bekrönt wird. Das Hauptmaterial ist Ebenholz, welches jedoch an einzelnen Stellen mit einem Holz von brauner Farbe wechselt. Dazwischen ist eine grofse Menge edler Steine von verschiedener Farbe: Carneole, Achate, Jaspis, Lapislazuli u. s. w., zum Theil mit kleinen figürlichen Darstellungen bemalt, eingelassen. Aufser verschiedenen gröfseren Darstellungen, welche die Haupttheile der Aufsenflächen einnehmen, sind sodann in Silber getriebene Zierrathen in gröfstem Reichthum aufgelegt. So gewährt das gesammte Aeufsere den Eindruck einer bedeutenden Pracht. Die architektonischen Gliederungen desselben lassen eine tüchtige Behandlung des barocken Styles erkennen; den silbernen Ornamenten fehlt es hier indefs in Etwas an dem wünschenswerthen freieren Schwunge.

a. Die Fufsglieder des Untersatzes werden — wenigstens scheinbar — auf ihren Ecken, von vier kräftigen silbernen, zum Theil vergoldeten Greifen (dem Pommerschen Wappen) getragen. Ein jeder von den Greifen hält mit beiden Klauen vor sich einen Schild; auf den Schilden ist zweimal wiederum das Pommersche Wappen, zweimal das Holsteinische (die Gemahlin Philipps war eine geborne Herzogin von Holstein-Sonder-
b. burg) dargestellt. — Die Seitenflächen des Untersatzes sind mit korinthischen Säulen geschmückt, und gröfsere bildliche Darstellungen zwischen diesen angebracht, je zwei an den Langseiten, je eine an der schmalen Seite; es sind in Silber getriebene weibliche Relief-Figuren, Personificationen der freien Künste (mit Ausnahme der Musik), — in einem tüchtigen, plastischen Style ausgeführt, wiederum der Weise des Goltzius verwandt,
c. aber ohne manieristisches Element. — Die Darstellung der Musik wird in reicherer Weise repräsentirt durch

sechs musicirende weibliche Statuetten, die über den (292.)
vier Ecken des (vorspringenden) Untersatzes und auf den Vorsprüngen der schmalen Seiten des Mittelstückes angebracht sind, sowie durch vier Knäbchen mit Musik-Instrumenten (von denen gegenwärtig jedoch zwei fehlen) auf den Ecken des Mittelstückes. Diese Statuetten sind aus Silber gearbeitet, Haare und Gewänder zum Theil vergoldet: sie sind aber von mangelhafterem Style als die vorgenannten Reliefs, und haben nur eine mehr handwerksmäfsige Tüchtigkeit *). Mit aufserordentlicher Zartheit und Natürlichkeit ist dagegen eine Anzahl grofser silberner Insecten gearbeitet, die auf dem Vorsprunge des Untersatzes, zwischen den Statuetten, als heitre Zierde angebracht sind. — Die Flächen des Mit- d.
telstückes enthalten, als Hauptverzierung, silberne Schilde, auf denen gravirte und mit bunten Emailfarben ausgefüllte Darstellungen angebracht sind, wiederum je zwei an den Langseiten, je eins an den schmalen Seiten. Es sind die Embleme der vier Elemente, des Tages und der Nacht, mit lateinischen Wahlsprüchen, umgeben von einem bunten Reichthume kleiner Arabesken, die im Einzelnen recht ansprechende phantastische Bildungen enthalten, in der Zusammensetzung jedoch ohne durchgreifenden Styl sind; in ihrer Behandlung sind sie etwa den späteren Nachahmungen der vatikanischen Logen gleichzustellen. Die Buchstaben D. A. F., die sich auf ihnen vorfinden, bezeichnen ohne Zweifel den Namen des Verfertigers und sind in Rücksicht auf das oben mitgetheilte Verzeichnifs als „*David Altenateter fecit*"

*) Es ist auffallend, dafs die in Silber gearbeiteten Statuetten dieser Zeit, wofür schon im Vorigen Beispiele gegeben waren und auch weiter unten noch andre folgen werden, so mannigfach hinter den erheblichen Vorzügen der silbernen Relief-Arbeiten zurückstehen.

(292.) zu erklären*). Zu den Seiten eines jeden der beiden
e. Schilde, die sich an den schmaleren Seiten des Mittelstückes befinden, sind zwei runde Medaillons mit Email-Malerei, mythische Figuren darstellend, angebracht. Die Malerei ist einfarbig, grau in grau, mit Goldornamenten; eine treffliche, geistreiche Zeichnung im italienischen Style giebt ihnen eigenthümliche Vorzüge, namentlich zweien, die eine Venus mit dem Amor und einen reitenden Herkules darstellen. Die Arbeit dieser vier Medaillons trägt übrigens entschieden das Gepräge der Limoger Schule des sechszehnten Jahrhunderts; auch stehen sie aufserhalb des Ideenkreises, der durch das gesammte Werk hindurchgeht, so dafs sie, ausnahmsweise, nur zu einer anmuthigen Ausfüllung des Raumes die-
f. nen. — Die Krönung des Ganzen endlich bildet eine in Silber gearbeitete, in einzelnen Theilen vergoldete Darstellung des Parnasses, welche den Hauptgedanken des ganzen Werkes, die Verbindung der Wissenschaft mit der Kunst, zu versinnlichen dient. Als Verfertiger dieser Arbeit (somit ohne Zweifel auch der übrigen freistehenden silbernen Gestalten des Schrankes) mufs der Goldschmied Matth. Walbaum, welcher auf dem Portraitbilde dieselbe Silberarbeit in den Händen trägt, bezeichnet werden. Es ist der emporragende Felsgipfel des Berges, von dem der castalische Quell unter den Hufen des Pegasus, der sich emporzuschwingen im Begriff ist, herabströmt. Ein kleines Bassin nimmt das Wasser des Quells auf. Daran sitzt, auf der einen Seite, eine weibliche Gestalt („eine *Musa* oder *Nympha*," wie sie Hainhofer erklärt), die mit musikalischen Instrumenten und Notenbüchern umgeben ist; ihr gegenüber, in lebhafter Bewegung herannahend und mit ihr sprechend,

*) In derselben Weise werden die angeführten Buchstaben auch bei andern Email-Arbeiten durch P. von Stetten (a. a. O., S. 225) erklärt.

steht Minerva in kriegerischer Rüstung. Der Fuſs des (292.)
Felsens ist mit kleinen Gewächsen und allerhand zierlichen Insekten belebt. Auch die, in freier Rundung ausgeführten Figuren dieser Arbeit trifft indeſs der Vorwurf, der bereits bei den andren Statuetten des Werkes ausgesprochen wurde; das manierirte Wesen, welches in den Zeichnungen und Gemälden jener Zeit so häufig gefunden wird, tritt hier sogar fast noch mehr hervor als bei jenen. Auch enthält die erläuternde Beschreibung ein merkwürdiges Beispiel, bis zu welchem äuſserlichen Grade man sinnbildliche Beziehungen in den Kunstwerken jener Zeit zu suchen liebte: „Weil *Par-*
„*nassus* und *Pegasus* (so bemerkt Hainhofer) mit P.
„anfangen, mag manſs auch deuten auf *Philippum Prin-*
„*cipem* oder *Philippum Pomeranum.*"

Noch reicher als wie diese Dekoration erscheint das Innere des Schrankes, welches, bis auf wenige unbedeutende Ausnahmen, noch die gesammten Schätze enthält, die die Beschreibung namhaft macht. Wir betrachten zunächst den Inhalt des Haupttheiles, des Untersatzes, und die in demselben angebrachten Dekorationen. Der Untersatz zerfällt wiederum in drei Theile, die im Aeuſsern durch die Fuſsglieder, durch den Raum der Säulen und der zwischen diesen befindlichen Reliefiguren, endlich durch den über den Säulen hinlaufenden hohen Fries bezeichnet werden. — In den Fuſs- g.
gliedern öffnet sich eine groſse Schieblade, welche mit einer bedeutenden Anzahl mathematischer Instrumente, Cirkeln, Quadranten, Maaſsstäben, Uhren, Compassen u. s. w., u. s. w., angefüllt ist. Alle diese Gegenstände sind aufs Sorgfältigste gearbeitet und sehr wohl erhalten. Auch ein Paar Bücher mit sehr zierlichen und geschmackvollen Beschlägen des Einbandes sind hier zu bemerken. — Der mittlere Theil öffnet sich, auf den h.
beiden Langseiten, durch je zwei Flügelthüren. An den inneren Seiten dieser Thüren sind landschaftliche Oel-

(292.) gemälde, auf Kupfer, angebracht, deren Styl und Behandlung im entschiedensten Einklange steht mit den Landschaftsbildern der gleichzeitigen Niederländer (eines Joh. Breughel, Vinckebooms u. A.). Doch haben auch diese Darstellungen, so bestimmt sie von der Naturanschauung ausgehen, wiederum einen symbolischen Bezug, indem sie die vier Elemente vergegenwärtigen. Das erste der Bilder, auf der Vorderseite des Schrankes, stellt das Wasser dar, eine ruhige, mit Schiffen belebte See, ein Gemälde, welches sich durch eigenthümliche Tiefe des Tons und energische Gesammtwirkung sehr vortheilhaft auszeichnet; — für das Fach der Seemalerei ein seltnes Beispiel in so früher Zeit. Das zweite Gemälde, in welchem die Erde vorgestellt wird, hat nicht diese Vorzüge; es ist eine Gebirgslandschaft, in den phantastischen Formen, wie sie zu jener Zeit beliebt waren, aber ohne eigentliche bedeutsame Haltung. Die Staffage des Bildes besteht in verschiedenen Scenen des Bergbaues, die indefs ebenfalls noch auf eine naiv spielende Weise vorgeführt werden. — Das erste von den Bildern der Rückseite ist die Darstellung des Feuers, ein Seebild mit Sturm und Ungewittern, am Ufer eine brennende Stadt, im Vorgrunde ein Schiff, in welches der Blitz einschlägt. Es sind allerhand wunderbare Flammeneffekte, in derselben Art, wie der Höllen-Breughel dergleichen in seinen kleinen Gemälden liebt, und in einer wohl beachtenswerthen Weise ausgeführt; leider nur hat dies Bild mehrfach gelitten. Das andre Bild der Rückseite endlich repräsentirt, unter der Darstellung verschiedener Vogel-Jagden, das Element der Luft. Es ist eine reiche, doch anspruchslos componirte Dorflandschaft mit näheren und ferneren Architekturen; im Vorgrund sieht man Jäger, die auf Enten schiefsen, in der Ferne eine Falkenjagd u. s. w. Hier ist die Behandlung vornehmlich dem Joh. Breughel nahe verwandt, wenn auch in den Laub-Partieen minder geist-

reich. Vermuthlich rühren diese vier Gemälde von (292.)
dem, im obigen Verzeichnisse genannten Anton Mozart her, von dem ausdrücklich berichtet wird, dafs er in Breughels Manier gemalt habe *), und der auch in dem Portraitbilde der Künstler (p) ein Gemälde in der Hand hält, auf dem, wie es scheint, eine landschaftliche Scene dargestellt ist.

Zwischen den genannten Flügelbildern sind an der i.
Vorderseite des Schrankes mehrere Schiebladen (eine grofse unterhalb und zwei kleinere über dieser) hervorzuziehen. Die Vorderfläche dieser Schiebladen ist musivisch ausgeschmückt: ein Grund von Ebenholz, in welchem silberne gravirte Zierrathen und mannigfache edle Steine eingelegt sind. Auf die Steine sind kleine figürliche Darstellungen mit Oelfarbe gemalt, die indefs zum gröfseren Theil bereits verdorben sind. Minder bedeutend in Rücksicht auf ihre künstlerischen Verhältnisse, bildeten diese Malereien für die allegorisirende Richtung der Zeit, die sich in ihnen in reichster Ausbreitung zeigte, einen eigenthümlich charakteristischen Beleg. Es scheint somit passend, hier aus Hainhofers Beschreibung das Folgende über den Inhalt und die Bedeutung dieser Malereien, die einen geschlossenen Cyclus ausmachten, mitzutheilen: — „Auf dem grofsen „Schubladen sein 2 gruenlechte ablang runde *Jaspides*, „auf dem einen *typus diligentiae et sedulitatis* in der „Zeit fischen, anglen, Felder und Bergwerg bawen, und „mit Weidwerkh gerepresentirt. Auf dem andern ist „in der Zeit *typus felicitatis et opulentiae* mit aller„hand Zufuhr von Getraid, Früchten, Vihe, *clinotiis*, „*mercibus* und andern glücklichen Wohlstand fürgestellt. „Auf dem *Jaspite vergato* zwischen diesen zwei *typis* „ist *sors* mit gesprengetem Kleid, umb Verwunderung „des Glücks willen, mit verbundenen Augen, umb der

*) P. v. Stetten a. a. O. S. 283.

(292.) „*indiscretion* willen, da das Glück selten die *bene me-*
„*ritos* belohnt, mit der Cron in der rechten Hand und
„Strick in der linken, umb der Ungleichheit der glück- und
„unglückseligen Zuständ willen, abbildet. — Auf der ab-
„langen *Jaspite vergato* zur rechten Hand der Schubladen
„steht *cognitio* mit offenem Buch und brünnender Fack-
„hel in den Händen, zum Anzeigen, dafs durch fleifsiges
„Lesen und Hören mufs die Erkandtnufs der Sachen
„khommen, und dafs wie die äufserliche Augen zum
„Sehen das Licht vonnöthen, also auch *cognitio spe-*
„*ciei intelligibilis* des *instrumenti extrinseorum sen-*
„*suum* vonnöthen hat. — Auf dem *Jaspite vergato* zur
„linken Hand ist figuriret *prudentia* mit dem Spiegel
„in der Hand, zum Zeichen der Erkhantnufs seiner selbs
„eignen Gebrechen, dieselbe vor andern *actionen* zu
„corrigiren und dan erst für hinaufs zu sehen, mit der
„Schlangen, Fisch und Pfeil in der andern Hond, zur
„Lehr, dafs man geschwünd und langsam aneinander
„*temperire* und nichts unbedächtlich vor der Zeit thon
„soll. — In der andern obern Schublade zur rechten
„Hand defs Tisch im runden *Jaspite* ist *typus negli-*
„*gentiae et socordiae* mit schlafenden Weibern und
„Männern, die in der Zeit Esel und Hund alles lassen
„versehren, Kinder aufs der Wiegen werfen, Gläser umb-
„fallen, Fewer und Lichter Schaden thon, die Vögel
„den Saamen auffressen. Auf dem *Jaspite* der Schub-
„laden zur linkhen Hand sein allerlei dürftige Leut,
„welche in der Zeit nichts gespart und jetzt Hunger
k. „und Kummer leiden müssen." — Das Innere der
Schiebladen ist, in höchst compendiöser Weise, mit ei-
ner grofsen Anzahl silberner Geräthschaften zum Haus-
gebrauch angefüllt; man findet darin 6 herzförmige mit
den fürstlichen Wappen verzierte Schüsseln, 6 derglei-
chen Teller, ein Handbecken, gleichzeitig zum Barbi-
ren zu gebrauchen, Glutkessel, Schmelzpfannen, Rauch-
fafs, Zangen, Eierbecher, Lichtputzen, Compotschüsseln,

Essig- und Oelkrüge, Leuchter, Handlaternen u. s. w.; (292.)
ferner verschiedene Gegenstände der Toilette, ein zierlich gesticktes Kammtuch, verschiedene Kämme, Spiegel, Scheermesser, Bürsten, Bartpinsel, u. s. w. Alle diese Gegenstände sind aufs Solideste gearbeitet; in den Verzierungen, welche an ihnen angebracht sind, zeigt sich ein sehr erfreulicher, reiner Geschmack.

An der Rückseite des Untersatzes, zwischen den l.
Flügelthüren, zeigt sich eine Reihe von Schnitzwerken, Reliefs von Buchsbaumholz auf schwarzem Grunde, welche die Thaten des Herkules darstellen. Doch sind diese Arbeiten wiederum ohne eine sonderlich künstlerische Bedeutung. Die Reliefs verdecken das Pfeifen- und Räderwerk einer Orgel, die „ein Tambulum, „dann Allein nach dir Herr Jesu Christ, und eine „Phantasia spielet, hüpsch colloriert und tremuliert." Das Orgelwerk ist noch gegenwärtig im Stande und giebt ein Beispiel von dem seltsam gekünstelten musikalischen Style jener Periode.

Der dritte Theil des Untersatzes wird, wie bereits m.
bemerkt, durch den Fries über den Säulen bezeichnet, welcher zur Seite hinauszuschieben ist. Hier finden sich mannigfache Spiele, — Arbeiten, die mit einem solchen Reichthum von Verzierungen versehen sind, dafs sie allein schon in sich eine kleine Kunstwelt entfalten, mit einer solchen Schönheit, Eleganz und Vollendung ausgeführt, dafs sie unbedenklich als die vorzüglichsten Stücke des ganzen Schrankes bezeichnet werden müssen. Das Hauptstück ist ein Brettspiel, das aber wiederum aus verschiedenen Spielen zusammengesetzt ist. An seinen Seiten ist dasselbe von vier Schiebkästchen umgeben, in der Mitte ruhen mehrere Bretter übereinander, von denen eins nach dem andern herauszuheben ist. Das Brettspiel besteht, in seinen verschiedenen Theilen, aus Ebenholz, in welches silberne gravirte Darstellungen — zur Verzierung und zur Bezeichnung der ver-

(292.) schiedenen Spiele — eingelassen sind. Der Verfertiger dieser Darstellungen ist (wie sich aus der Inschrift eines zweiten, nicht zu dem Schranke gehörigen Brettspieles von vollkommen ähnlicher Arbeit — No. 294 — ergiebt) der in dem obigen Künstler-Verzeichnifs genannte Kupferstecher Paul Göttich oder Göttig (im Verzeichnifs „Gettich" geschrieben), — ein sonst gar wenig bekannter Meister. Auf den länglichen Randstücken des Brettspieles, auf den Deckeln der genannten Schiebkästchen, sind in solcher Art die Triumphzüge der vier Elemente — unter den Gestalten der Ceres, des Neptun, Aeolus und Vulkan — dargestellt; sie sind arabeskenartig, in eigenthümlich geistreicher, naiv humoristischer Weise behandelt und, ohne den Charakter der Zeit zu verläugnen, in einer leichten, sehr schönen und reinen Zeichnung ausgeführt. In den vier Eckstücken zwischen ihnen sieht man die vier allegorischen Gestalten der vier damals bekannten Welttheile. Die Darstellung auf der oberen Fläche des Mittelbrettes ist die eines Spieles, welches das Verzeichnifs als „Thurnspiel" benennt; sie ist in eigenthümlich dekorativer Weise mit verschiedenen menschlichen und Thierfiguren geschmückt. Auf der Unterseite desselben Brettes findet sich ein Mühlenspiel, mit einer reichen arabeskenhaften Umgebung; die Verzierungen beider Spiele sind wiederum in ebenso geschmackvoller wie tüchtiger Weise ausgeführt. Ebenso die des zweiten Brettes, auf denen man die Formen eines Toccadille-Spieles in einer nicht minder ansprechenden ornamentistischen Weise durchgebildet sieht; in der Mitte läuft hier ein breiter Streifen hin, mit der Darstellung des Orpheus unter den Thieren des Waldes, eine anspruchslose, aber sehr beachtenswerthe Composition. Das eigentliche Brettspiel findet sich auf dem Boden des Kastens; hier sind indefs keine Arbeiten in Silber eingelegt: die dunklen Felder sind von Ebenholz ohne Verzierung, die weifsen

von Elfenbein mit Gravirungen, die von einer andern (292.)
Hand herrühren. Diese Gravirungen enthalten die launigsten Darstellungen, zum Theil sehr derben, zum Theil erotischen Inhalts: da sieht man z. B. einen Gesellen, der den Rost, einen andern der den Blasebalg zum Lautenspiel gebraucht; einer schüttet kleine Frauenzimmerchen durch ein Sieb, ein andrer wetzt einen Narren auf dem Schleifsteine; hier sieht man einen Ochsen als Cantor in der Kapuze, dort ein nacktes Weiblein, das in einem Käfig steckt, dort einen Pfaffen der eine Dirne umarmt u. s. w. Gar Manches unter diesen Darstellungen giebt Zeugnifs, wie wenig zu jener Zeit auch aus den höchsten Kreisen (für die das Werk doch gearbeitet wurde) Scherze verbannt waren, welche die heutige Schriftsprache nicht füglich mehr namhaft macht. Rücksichtlich der Behandlung lassen sich diese Elfenbein-Gravirungen etwa mit den derben Holzschnitten des Narrenschiffs, an die sie überhaupt erinnern, vergleichen. — In den Schiebkästchen, welche das Brettspiel umgeben, findet man die übrigen der zu den genannten Spielen benöthigten Geräthschaften. Sehr geschmackvoll sind zunächst die Brettsteine gebildet; sie sind sehr zierlich zum Theil in weifses, zum Theil in grün gebeiztes Elfenbein gefafst und enthalten in der Mitte Darstellungen von gravirtem Silber, welche wiederum in einen dunklen Holzgrund eingelegt sind; Alles Bilder der verschiedensten Thiere und durchweg aufs Feinste und Lebenvollste ausgeführt. Das Artigste aber, was man sehen kann, sind die Figürchen des Schachspieles, kleine Statuetten, zur Hälfte aus weifsem, zur Hälfte aus grüngebeiztem Elfenbein bestehend und nicht höher als 1 bis 1½ Z. „alle," (so sagt die Beschreibung) „gar künstlich „geschnitten, kain Bildlein wie das andere, und sowol in „Königen, Königinnen, in den Elephanten, Cavallieren, „Senatoren, alfs in den 16 Bäuerlen, underschiedlicher „Nationen vil zu speculieren und zu sehen ist." Es ist

(292.) in der That aufs Höchste zu bewundern, wie sich hier mit den kleinsten Dimensionen, mit der durchgehenden Mannigfaltigkeit, mit der saubersten Ausführung zugleich eine vollkommene Lebendigkeit, Adel und plastischer Styl entwickelt. Die Elephanten tragen Thürmchen, in denen sich vier bis fünf Krieger befinden; hinter den Königen schreiten Pagen einher, welche die Schleppen ihrer Mäntel tragen.

n. Neben dem Brettspiel befinden sich in demselben Fache des Schrankes drei Spiele Karten, die aus dünnen Silberplatten mit gravirten Figuren bestehen. Das eine ist ein italienisches Spiel, und auf den hiezu gehörigen Karten findet sich eine Inschrift, die wiederum jenen vorzüglichen Kupferstecher namhaft macht: „*Paulus Göttig fecit* 1613." Das zweite ist ein französisches Kartenspiel und hat auf einem der Plättchen die Inschrift „*Frommer fecit*" (der Name eines Künstlers, der in dem obigen Verzeichnifs nicht vorkömmt). Das dritte ist ein deutsches Spiel. Die gravirten Figuren sind zumeist recht tüchtig und lebenvoll gearbeitet und verrathen nur selten eine etwas manierirte Behandlung; die vorzüglichsten sind die erstgenannten von der Hand des Göttig. Aufser diesen dreien ist noch ein Spiel gemalter Vexirkarten vorhanden. Sodann mehrere andre Gegenstände, unter denen 53 holländische Jettons von Silber anzuführen sein dürften, „ihre *res gestas* und „*successus* under ihrem Regiment und Libertet betreffend."

o. Das Mittelstück des Schrankes ist ebenso aufs Reichste mit verschiedenen Gegenständen angefüllt. In dem Raume, den das Fufsglied desselben einnimmt, findet sich das Brett eines Schreibpultes, dessen Oberfläche wiederum musivisch aus Holz, bemalten Steinen und eingelegten gravirten Darstellungen von Silber zusammengesetzt ist. Die kleinen Malereien auf den Steinen sind auch hier zumeist ihrer allegorischen Bedeutung

wegen merkwürdig. Auf einem grofsen Jaspis in der (292.)
Mitte sind die drei Parzen gemalt; rings umher findet
man die zwölf Horen des Tages und die der Nacht dar-
gestellt. Aus der erläuternden Beschreibung möge hier,
um den Charakter dieser Allegorieen zu bezeichnen, nur
Ein Beispiel angeführt werden: — „*Hora prima diei*
„ist aine hüpsche fröliche Jungfrau mit ainem fliegenden
„weifsen Schopf vornen, die hinderen Haar nidergelegt
„und zwar in satt Leibfarben, geschürzten Rock, mit den
„Flügelen, in der rechten Hand *signum solis*, in der link-
„hen ain Büschel roth und gelber Blumen. Aus Ursach,
„dafs bei Aufgang der Sonnen sich alles erfreut und
„gleichsam lachet, dafs die Stunden in kurzer Zeit her-
„umb lauffen, dafs die Sonnen im Aufgehn rothe Strum-
„len von sich würfft." Auf den übrigen Steinen sind
andre Allegorieen, wie z. B. die der vier Temperamente, enthalten. Sehr interessant aber sind die in Silber gravirten Darstellungen, welche die meisterliche Hand Göttig's erkennen lassen. Sie stellen das „Stu-
„dieren, Buchtrukherei, Mahlerei, Mathematic" dar; arabeskenartig gefafst, zeichnen sie sich zugleich durch die naive und tüchtige Auffassung der dem gewöhnlichen Leben entnommenen Gestalten aus.

Unter dem Pultbrett ist ein, durch seine Darstel- p.
lung höchst interessantes Gemälde verborgen, welches bestimmt ist, das Gedächtnifs an alle diejenigen Personen, die bei der Anfertigung des Schrankes, auf diese oder jene Weise interessirt waren, festzuhalten. In der Mitte des Bildes, welches ein prächtiges Gemach vorstellt, sieht man den Kunstschrank selbst abgebildet; die Flügelthüren desselben sind geöffnet, und Philipp Hainhofer ist im Begriff, dem Hochfürstlichen Ehepaare, Herzog Philipp und seiner Gemahlin Sophia, den reichen Inhalt des Schrankes zu zeigen und zu erklären. Hinter dem Stuhle der Herzogin stehen einige Hofda-

(292.) men, hinter dem des Herzogs Leibtrabanten. Zur Linken des Herzogs erblickt man den Kanzler Martin Chemnitz, den Geheimenrath und Hofgerichtsverwalter Matthias v. Carnitz und mehrere andre Personen. Im Vorgrunde sieht man zur linken Seite des Herzogs Pathchen, den bei Uebergabe des Schrankes bereits verstorbenen kleinen Philipp Hainhofer, mit einem schönen Hunde spielend, den er eben zu besteigen willens ist. Die gesammte rechte Seite des Vorgrundes und eine an dieser Seite hinaufführende Treppe ist mit den Figuren der sämmtlichen Künstler und Handwerker, welche an der Arbeit des Schrankes Theil genommen haben und hier gewissermaafsen das Urtheil des hohen Bestellers erwarten, ausgefüllt. Durch eine offne Bogenstellung im Hintergrunde des Gemaches blickt man auf die Stadt Augsburg hinaus; an der Wand ist ein Plan von Stettin befestigt. Kleine Ziffern über oder unter den Personen verweisen auf eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes, welche (wie bereits oben bemerkt wurde) alle Dargestellten namhaft macht. Das ganze figurenreiche Bild, ohne zwar durch eine sonderlich geistreiche Gesammt-Auffassung zu fesseln, ist anspruchlos und in Rücksicht auf seinen Zweck ganz trefflich durchgeführt: es überliefert uns in einer schlichten, aber keinesweges charakterlosen Weise das äufsere Gepräge einer Anzahl von Männern, für welche der Beschauer bereits anderweitig durch ihre kunstreiche Arbeit und durch ihr merkwürdiges Zusammenwirken interessirt ist. Die Färbung des Bildes ist licht und heiter, die Behandlung fein und sorglich; die Köpfe sind sämmtlich ebenso sauber wie in sprechender Eigenthümlichkeit ausgeführt. In der linken Ecke des Vorgrundes findet sich eine prächtige Schaale und Giefskanne, auf welcher letzteren das Monogramm des Malers, aus den Buchstaben AM gebildet, somit den schon genannten Anton Mozart

bezeichnend, angebracht ist*). (Eine Abbildung und (292)
Beschreibung des Gemäldes findet sich in Biester's „Neuer Berlinischer Monatsschrift, November 1811; — Bd. 26, S. 311—320.)

Der Hauptheil des Mittelstückes wird durch eine q.
vollständige kleine Apotheke ausgefüllt, deren verschiedene Behälter und Gerätschaften wiederum die sorgfältigste Arbeit zeigen. Die Vorderfläche der Schiebkästchen, in welchen die letzteren sich befinden, hat aber auch hier eine zierliche künstlerische Ausschmükkung. Es sind wiederum in Silber gravirte Darstellungen, in Ebenholz eingelassen, auch sie ohne Zweifel von der Hand des Göttig. Sie enthalten, in arabeskenhafter Fassung, allerhand Anspielungen auf den Inhalt der Schiebkasten und auch sie sind ebenso geistreich wie mit naiv unbefangenem Humor ausgeführt.

Der oberste Theil des Schrankes ruht als Aufsatz r.
über dem eben besprochenen Mittelstücke; auf letzteres bezüglich ist an seiner Unterfläche ein Oelgemälde von allegorisch-genreartigem Inhalte angebracht. Es führt, in drei gesonderten Darstellungen, das Verhältnifs des Arztes zu seinem Patienten vor, welches zugleich in einer darunter befindlichen Unterschrift also gedeutet wird:

Tres medicus facies habet, unam quando rogatur
Angelicam, mox est, cum juvat, ipse Deus.
Post ubi curato posuit sua praemia morbo
Horridus apparet, terribilisque Sathan.

Das Ganze des Bildes wird durch eine reiche Bogen-Architektur umfafst; diese bildet drei Hallen, durch welche man in die Häuslichkeit des Kranken hineinblickt. Zur Linken liegt der Kranke bleich im Bette und der Arzt neben ihm ist mit dem Heiligenschein versehen.

*) S. die Monogrammen-Tafel, II. — Brulliot (*Dict. d. m. nouv. éd.*) II, no. 111, hat das Monogramm dieses Künstlers, durch v. Stetten's Bericht irre geführt, nicht richtig angegeben.

(292.) In der mittleren Scene hat der Kranke bereits ein besseres Ansehen und die Gestalt des Arztes erscheint mit Flügeln geschmückt; dieser Raum ist der gröfsere von den dreien; auch sind hier noch andre Personen und mancherlei Geräthe in dem Zimmer dargestellt. In der Halle zur Rechten ist der Streit des Genesenen, den seine Frau zurückzuhalten sucht, mit dem Arzte, welcher seinen Lohn fordert, dargestellt. An der Architektur, namentlich über den drei Bögen, sind sodann noch allerlei allegorische Figuren angebracht. Auch hier ist die Auffassung zwar ohne ein tieferes künstlerisches Gefühl, dabei aber ist das, was in diesen Darstellungen dem gewöhnlichen Leben angehört, mit naiver Treue wiedergegeben. Die Färbung ist, wie die des vorigen Bildes, heiter und klar, ohne eben warm zu sein.

s. Der Aufsatz des Schrankes selbst endlich zerfällt in zwei Abtheilungen, von denen die untere, welche die Beschreibung durch den Namen der „Balbiererei" bezeichnet, mit allerhand chirurgischen Instrumenten, die obere, in Schieblädchen, mit verschiedenen Pretiosen von Gold und Edelsteinen angefüllt ist. An der Unterseite des Bodens, welcher die obere Abtheilung von der unteren trennt, ist hier wiederum ein Gemälde, mit verschiedenen mythisch allegorischen Figuren, unter denen der Centaur Chiron (der Heilkundige), die Hauptstelle einnimmt. Doch erscheint dies Gemälde, in welchem keine unmittelbare Nachahmung des Lebens möglich war, mehr manierirt als wie die vorigen.

t. Der Tisch, auf welchem der Pommersche Kunstschrank gegenwärtig ruht und der auf den vier Ecken durch Füfse, die aus je drei gewundenen Säulen bestehen, gestützt wird, giebt dem Ganzen ein etwas schweres Ansehen. Bei dem ursprünglichen Tische, von dem in der Beschreibung noch eine perspektivische Zeichnung und ein geometrischer Aufriſs enthalten ist, war dies nicht so der Fall; ein starker viereckiger Fufs stützte

allein die Platte desselben, wodurch ein ungleich bes- (292.)
seres Verhältnifs der Gesammt-Erscheinung hervorgebracht werden mufste. In dem Fufse war ein Gewinde angebracht, vermittelst dessen die Platte des Tisches sammt dem darauf ruhenden Schranke, zur bequemeren Besichtigung der verschiedenen Theile des letzteren, höher und niedriger geschroben werden konnte. Aufserdem aber war die hohe Platte des Tisches, sowie auch der weit vorspringende Untersatz desselben, wiederum mit den mannigfaltigsten Gegenständen ausgefüllt. Der interessanteste unter diesen dürfte ein mit Malereien und mannigfachen Zierrathen versehenes Clavier gewesen sein, welches in der Platte bewahrt wurde; wir können uns nicht versagen, aus der erläuternden Beschreibung auch noch die Notizen über dies Instrument auszuheben: — „Vornen hero schleust man in der mitten „zwischen 2 Drilippen" (Triglyphen, welche zur Verzierung der Seitenflächen der Platte dienten,) „auf, so „hänget sich ain inwendig zypressiner dekhel herunder, „in dessen kasten ain Instrument von zypress, leberholz, „bain und dergleichen stehet, welches man ganz aufs „der laden nemmen khan, bey 2 seiten knöpflen ver„schieben und es ainfach mit ainem: oder dopplet mit „2 saiten spilen und jehen machen. Vor dem clauie „heraussen auf dem grofen bain zur linkhen hand ist „gemahlt der *Midas*, wie er das *iuditium* über der *sa*„*tyrorum music* fellet. Nebenhero allerhand musicali„sche *instrumenta* hängen. Zur rechten hand sein 2 „grofe feld neben ainander vor dem clauier heraussen, „auf dem ainen der *Arrion*, welchen allerhand fisch „zuschwümmen und seiner *music* zuhören: Auf dem an„dern der *orpheus* gemahlt, wie er allerhand irdische „thier und vögel wegen seiner lieblichen *music* zuzuhö„ren hat. Ob dem clauier in den 2 langen baininen „feldern stehen die fürstliche Pommerische und Holstai„nische wappen; daz Pommerisch zwischen 4 elementen,

(292.) „daz Holstainisch zwischen den 4 Zaiten defs Jahrs, alle „8 stukh von frstl. Pommerischen *emblematibus*: Alfs „ain herz under dem hertzogs huetlin und heyligen „geyst mit buch und schwert, daz fewr: der pflüglig „greiff mit buch und schwert, den lufft: daz schiff Ai „Christi, darin er schlaaft, daz wasser: und der david, „wie er zum Künig gesalbt würdt, die erden: Ain tag „und nacht blumlin den frueling: die harpfen mit ihren „*concertant*, den sommer, die uhr den herbst: und das „liecht den wünter bedeutent." — In den übrigen Schiebläden des Tisches war alles mögliche Eisengeräth befindlich: allerlei Zangen, Bohrer, Feilen u. s. w.; Brechzeug verschiedener Art, Winden, mancherlei Feuerzeug, Wildfallen, Wolfs- und Fuchs-Angeln, eine Draht-Ziehbank, ein vollständiger kleiner Apparat zur Fabrikation von Münzen u. dergl. m. Die Beschreibung des Tisches schliefst mit den Worten: — „Und hat man an disen „underen tisch wol ain weil zu sehen, ohnangesehen er „*primo intuitu* allein das ansehen hat, alfs seye er nur „zum tragen defs oberen tisch gemacht und habe keine „andere *mysteria* in sich."

u. Wann und unter welchen Umständen der untere Tisch abhanden gekommen, weifs man nicht; es ist möglich, dafs eine Verletzung des künstlichen Schraubenwerkes es zuerst wünschenswerth machte, dem Schranke eine andere, feste Stellung zu geben. Ueber die Hauptform des gegenwärtig vorhandenen Tisches ist im Vorigen bereits gesprochen worden; auch diese ist übrigens kunstreich ausgebildet, mit geschliffenen Steinen und mit silbernen Zierden geschmückt, — alles dies jedoch in einer Weise, die auf eine etwas spätere Zeit, als in welcher der Schrank gefertigt wurde, hindeutet. An der unteren Platte des Tisches findet sich, in Silber ausgelegt, in der Mitte ein grofser (nicht leicht zu entzifferuder) Namenszug und über diesem eine königliche Krone, in den Ecken die Wappen der verschiede-

nen Theile des dänischen Königreichs: das Nesselblatt (292.)
von Holstein (ursprünglich das Schaumburg'sche Familienwappen), der Norwegische Löwe, die beiden Dänischen (eigentlich Schleswig'schen) Löwen und der Schwan der Provinz Stormarn. Diese Darstellungen deuten ohne Zweifel auf die letzte Herzogin von Pommern, Elisabeth, welche im J. 1653 starb. Sie war, wie ihre bereits im J. 1618 verstorbene Schwester Sophia, die Gemahlin Philipps II., aus königlich dänischem Geschlechte.

Durch Philipp Hainhofer (und M. Baumgartner) sind aufser dem reichen, so eben besprochenen Werke noch verschiedene andre „Schreibtische" (Kunstschränke) zu Stande gebracht worden. Der berühmteste ist derjenige, welchen die Stadt Augsburg im J. 1632 von Hainhofer für 6000 Fl. erkaufte und als Geschenk dem Könige Gustav Adolph von Schweden verehrte. Anfangs auf verschiedenen königlichen Schlössern in Schweden aufbewahrt, wurde derselbe im J. 1694 der Universitätsbibliothek von Upsala einverleibt, woselbst er sich noch gegenwärtig befindet. In der architektonischen Anordnung des Ganzen ist dieser Schrank indefs ebensowenig, wie in Bezug auf den Reichthum des Inhalts, dem Pommerschen gleich zu stellen *).

Es ist schon oben bemerkt worden, dafs Hainhofer 293.
gleichzeitig mit dem Pommerschen Kunstschranke an Herzog Philipp noch ein zweites Werk geliefert habe; beide bezeichnet er in seinem Reisetagebuche als „stattliche und künstliche Werke". Diese zweite Arbeit war, nach der Benennung Hainhofer's, ein „Meierhof". Ueber das Schicksal derselben ist keine weitere Kunde vorhanden. Doch findet sich in der Handschrift, welche die erläuternde Beschreibung des Kunstschrankes enthält, zugleich noch eine vollständige Beschreibung des Meierhofes, die ein mannigfaches Interesse gewährt. Hienach bildete

*) Hr v. Ledebur in den Baltischen Studien, II, 2. S. 161.

derselbe ein in kleinem Maafsstabe gearbeitetes Modell eines Schlosses mit Allem was dazu gehört: mit allen zur Landwirthschaft und zur kriegerischen Befestigung benöthigten Nebengebäuden; mit Höfen und verschiedenen Gärten; mit der durchgeführten Eintheilung in Säle, Zimmer und Gemächer jeder Art; mit allem, für jedes einzelne Lebensbedürfnifs erforderlichen Geräth; mit den Figuren sämmtlicher Bewohner in verschiedenartiger Beschäftigung, und mit allem Gethier, welches dabei erfordert wird. Durch besondre Vorrichtung konnten springende Wasser darin ihr Spiel treiben und Vögel ihren Lockruf ertönen lassen. Das Ganze war, der Beschreibung zufolge, so eingerichtet, dafs es auf Einer Tischplatte Raum finden mufste; von der Sauberkeit, mit der es ohne Zweifel durchgeführt war, dürften uns die kleinen Arbeiten des Kunstschrankes einen ungefähren Begriff geben. Die grofse Naivetät der Composition, welche aus der Beschreibung deutlich hervortritt, mufs einen merkwürdigen Gegensatz gegen das allegorisirende Wesen, welches sonst in den Kunstarbeiten jener Zeit vorherrscht, gebildet haben, das ganze Werk wiederum ein sehr eigenthümliches Zeugnifs für die Geschmacksrichtung der Zeit gewesen sein. In diesen Rücksichten, und weil zugleich die Beschreibung mit seltner Genauigkeit ein Bild von allen Details des häuslichen Lebens jener Zeit darbietet, glauben wir im Interesse unsrer Leser zu handeln, wenn wir dieselbe — nach einer sorgfältig genauen Abschrift, die wir der Güte des Direktors der Kunstkammer verdanken — im „Anhange" dieses Buches mittheilen. —

294. Eine Reihe andrer Kunstschränke und ähnlicher Arbeiten, die auf der Kunstkammer vorhanden sind, gehört späteren Zeiten an, und wird sonach weiter unten in Betrachtung kommen. Hier ist zunächst noch eine Arbeit anzuführen, die sich der Technik des Pommerschen Kunstschrankes anreiht und deren Zierden von einem

der Augsburger Künstler, die an der Ausführung des letztern Theil genommen, von dem Kupferstecher Paul Göttig, gefertigt sind. Es ist ein Brettspiel von Ebenholz mit eingelegten gravirten Silber-Arbeiten. Die eine Seite enthält das Damenbrett, in welchem die weifsen, aus Silberplatten bestehenden Felder mit zierlich gravirten Thierfiguren geschmückt und die Ränder mit schönen Arabesken umgeben sind. Die andre Seite enthält eine Art Reisespiel, dessen sämmtliche Figuren aus Silber in den schwarzen Grund eingelegt sind; in der Mitte ist ein Rund, welches zwei stattliche Cavaliere zu Pferd enthält; in den Ecken sieht man launig ornamentistische Darstellungen. Hier findet sich der Name des Künstlers: „*paulus göttich sculpt.*" Das Toccadille-Spiel im Inneren ist wiederum reich an humoristisch arabeskenartigen Zierden ähnlicher Art; zwischen diesen finden sich trefflich gezeichnete allegorische Figuren der vier Elemente und der vier Tageszeiten. Die Brettsteine sind zum Theil von Silber mit einer Fassung von Ebenholz, zum Theil vergoldet mit einer Fassung von Elfenbein. Die Darstellungen, mit denen sie geschmückt sind und die sich in beiden Arten wiederholen, bestehen aus den Bildnissen der zwölf ersten römischen Kaiser (nach Goltzius) und aus wohlgearbeiteten Thierfiguren. Das Ganze ist durchaus, was die künstlerische Vollendung betrifft, jenem reichen Brettspiele des Pommerschen Kunstschrankes gleichzustellen.

Als Erzeugnifs des Augsburgischen Kunstbetriebes 295.
derselben Periode sind ferner eine grofse Schüssel aus Serpentin (13 Zoll im Durchmesser und 2 Zoll in der Höhe messend) und eine dazu gehörige Giefskanne aus Serpentin (11 Zoll hoch) anzuführen. Beide sind reich mit silbernen Fassungen versehen; ihre Formen und die Ornamente der Fassungen lassen den Styl der Zeit in trefflicher Behandlung erkennen. In der Mitte der Schüssel sieht man, auf Silber gravirt, das vereinte Gräfl.

Waldeck'sche und Markgräfl. Baadensche Wappen. Die silbernen Fassungen sind mit dem Augsburgischen Stempel (dem Stadtwappen des Fichtenapfels) versehen.

296. Auch gehört hierher (indefs wohl mehr gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts fallend) ein aus vergoldetem Silberblech gearbeiteter Kasten von achteckiger Form (in den Hauptdimensionen 10 Zoll lang, 8 Zoll breit, 7 Zoll hoch). Er ist aufs Reichste mit geschnittenen Steinen und Gläsern, sowie mit sauberen emaillirten Zierrathen, Blumen und Früchte darstellend, besetzt; an den acht Ecken der Seitenflächen sind gewundene, ebenfalls emaillirte Säulchen angebracht. Die geschnittenen Steine und Gläser enthalten zumeist mythische Scenen, die zwar noch mehr oder minder ein gewisses Ungeschick in der Behandlung zeigen, doch aber für die Geschichte dieser Technik sehr beachtenswerth sein dürften. Die Platte des Bodens ist, nach ihrer inneren Seite, mit einer getriebenen Arbeit geschmückt, welche eine reiche Architektur und einige menschliche Figuren vorstellt. In den Silberstempeln findet man den Fichtenapfel von Augsburg und ein aus den Buchstaben I H M zusammengesetztes Monogramm*). Leider ist von dem Besatz des Kastens gegenwärtig viel Einzelnes abgelöst, was jedoch im Inneren desselben
297. aufbewahrt wird. — Eine kleine Schaale aus grünem Stein ist an ihrem Fufse und an ihrem oberen Rande mit reichen Kränzen kleiner geschnittener Steine umfafst, Köpfe römischer Kaiser und mythologische Figuren darstellend, die, wenn auch ziemlich roh, so doch ebenfalls für die Geschichte dieses Kunstzweiges von Werth sind.

*) Ebenso, wie ein solches bei Brulliot (*Dict. d. m ; nouv. éd.*) I. n. 2325, 1 u. 2, angeführt wird

4. Prachtgeräthe
mit Schnitzwerken aus Elfenbein.

In einer Reihe von Prachtgeräthen, welche der in Rede stehenden Periode angehören, besteht das Hauptmaterial aus Elfenbein, welches in der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts (wie auch im fünfzehnten) nur in höchst geringem Maafse benutzt worden war. Die hierin ausgebildeten bildnerischen Zierden (welche mehrfach mit Benutzung bereits vorhandener Compositionen gearbeitet zu sein scheinen) sind fast sämmtlich in einer trefflichen, geistreichen Weise ausgeführt. Zur Fassung dieser Geräthe findet man in den meisten Fällen Silber angewandt; die auf letzterem vorkommenden Stempel geben den einzigen Anhaltspunkt, um eine bestimmte Lokalität, aus deren Fabriken die Arbeiten hervorgegangen, namhaft machen zu können. — Die Mehrzahl dieser Stempel führt unseren Blick wiederum nach Augsburg; wir beginnen mit der Betrachtung derjenigen Gefäfse, welche dieser Stadt zugeschrieben werden müssen.

Das bedeutendste der letzteren ist ein grofser Po- 298.
kal, im Ganzen 2 Fufs 11 Zoll hoch. Der Haupttheil desselben wird durch einen Cylinder von Elfenbein gebildet, der mit geschnitzten Relief-Figuren geschmückt ist. Diese stellen einen Götterzug dar, den man als den Triumph des Amor bezeichnen dürfte: Amor, auf einer Kugel sitzend, die von einem männlichen und einem weiblichen Satyr auf den Schultern getragen wird; Venus, die von Mars und Herkules auf die Schultern gehoben wird; Merkur und Pandora; Jupiter und Juno; ein Centaur, auf dessen Rücken eine Nymphe sitzt. Hinter diesen mehr hervortretenden Figuren werden, in flachem Relief, noch andre sichtbar, welche sämmtlich, ebenso wie jene, liebend zu einander geneigt sind. Die

künstlerische Durchbildung dieser Gestalten verräth ein sehr beachtenswerthes Gefühl für Schönheit, Freiheit und Adel in Formen und Bewegungen, wenngleich auch sie das absichtlich dekorative Gepräge der Zeit nicht verläugnen. Der Cylinder wird durch die freistehende Figur eines antik costümirten Kriegers getragen, die von Silber gearbeitet und in der Bekleidung vergoldet ist; ihre künstlerische Bedeutung ist geringer als die des genannten Schnitzwerkes und steht etwa mit den silbernen Statuetten an den im Vorigen besprochenen Kunstschränken (n. 288, 291, 292.) auf gleicher Stufe. Der Fuſs und der Deckel des Pokales bestehen aus vergoldetem Silber; doch sind in jedem von ihnen drei Reliefs von Elfenbein, Gruppen verschiedener göttlicher Wesen darstellend, eingelegt. Diese letzteren sind zum Theil ungemein zart und liebenswürdig behandelt; einzelne jungfräuliche Gestalten sind von einer so edlen und naiven Grazie, daſs sie den Beschauer, trotz der verschiedenartig trefflichen Werke, welche aus der in Rede stehenden Periode vorhanden sind, in bedeutendem Maaſse überraschen müssen. Den Deckel krönt eine kleine, in Elfenbein gearbeitete Statuette des Apollo, dessen gesammter Oberkörper wiederum sehr vorzüglich durchgebildet ist, während nur die Beine (wie so sehr häufig bei den Elfenbeinstatuen — der Grund hievon wird weiter unten folgen) trockner gehalten sind; auch der Faltenwurf des Mantels, den die Statuette trägt, ist in einem vorzüglich edlen Style behandelt. Auf den silbernen Theilen des Gefäſses findet man theils den Augsburger Stempel, theils den der besonderen Fabrik, welcher ebenso wie der vorgenannte (n. 296.) ein aus den Buchstaben I H M zusammengesetztes Monogramm (wenn nicht vielleicht ein bloſses III) bildet.

Die Mehrzahl dieser Prachtgeräthe besteht aus Krügen, welche aus einem mit geschnitzten Reliefs versehenen Elfenbeincylinder bestehen und in der Regel mit

vergoldeten silbernen Fassungen (sowie auch mit ähnlicher Bekleidung des Inneren, für den Gebrauch) geschmückt sind. Unter diesen nennen wir zuerst einen 299.
Krug mittlerer Gröfse, auf welchem nackte spielende Kinder in nicht starkem Relief dargestellt sind: vier tanzende, zwei, die auf einander reiten, und eine Balgerei zwischen drei anderen. Diese Arbeit ist von grofser Schönheit. Bei der naiven Anmuth der Composition herrscht darin eine Zartheit, eine Lebendigkeit, eine Weichheit der Körperformen, welche die gediegenste künstlerische Durchbildung erkennen lassen. Auf dem Deckel ist die ebenfalls wohl gearbeitete Statuette eines Knaben, der eine Traube verspeist, angebracht. Die Stempel der Fassung enthalten den Augsburger Fichtenapfel und wiederum dasselbe, aus den Buchstaben I H M zusammengesetzte Monogramm. — Hiebei mögen noch einige andre Elfenbein-Krüge mit der Darstellung spielender Kinder angereiht werden, über deren Ursprung indefs kein Zeugnifs vorhanden ist. Ein etwas kleinerer Krug enthält, ebenfalls in flachem Re- 300.
lief, zum Theil dieselbe Composition, nemlich jene vier tanzenden Kinder, sodann eine andre Gruppe von Kindern, die um einen Esel beschäftigt sind. Die Arbeit ist indefs von der Behandlung des vorigen Kruges abweichend; nicht minder schön und nicht minder naiv, sind hier die Figuren der Kinder ohne jene individualisirende Weichheit, mehr in den idealeren, klareren Formen der italienischen Kunst gebildet, so dafs man hier die Hand eines italienischen Elfenbeinschnitzers vermuthen dürfte. Auf dem Deckel steht, aus vergoldetem Silber, die Gestalt eines Schwanes. Auf den Fassungen ist kein Stempel vorhanden. — Ein noch 301.
kleinerer Krug enthält eben dieselbe Composition der tanzenden Kinder, auch die beiden reitenden, die auf dem erstgenannten Kruge dargestellt sind. Diese Ar-

beiten sind indefs roh und ungeschickt, im Ganzen der Behandlung vielleicht mehr an den zweiten als an den ersten Krug erinnernd. Gegenwärtig ist das Elfenbein mit einer schmucklosen Fassung von schwarzem Holz versehen. Ueber dem Kruge steht die Statuette eines flöteblasenden Knaben, der von gleichem Ungeschick

302. der Ausführung zeugt. — Ein kleiner Elfenbein-Cylinder, dem ebenfalls die ursprüngliche Fassung fehlt und der nur, zum Schutz gegen das Platzen des Elfenbeins, mit zwei silbernen Ringen versehen ist. Auch hierauf sind vier tanzende Kinder, jedoch in abweichender Composition, und neben diesen zwei andre, die einen kleinen Silen auf einen Panther heben, dargestellt. Die Figuren sind in stärkerem Relief gehalten; bei einer anmuthigen Gesammt-Auffassung zeichnen sie sich durch eine kraftvoll schöne Naturwahrheit, die in Etwas an die Darstellungsweise des Fiammingo erinnert, aus.

303. Zu den Augsburger Arbeiten gehört ferner ein ziemlich schlanker Krug von 11 Zoll Höhe, ohne Henkel. Auf dem Elfenbeincylinder ist hier, in vorspringendem Relief, ein figurenreiches, wildes Kampfgemetzel dargestellt, unterwärts Fufskämpfer, oberwärts, halb sichtbar, Reiterfiguren. Einzelne der dargestellten Figuren sind aus Raphael's Constantinschlacht entlehnt. Ohne eigentliche Totalwirkung und Concentration des Interesse (was indefs bei einer Arbeit dieser Art, die nirgend einen Gesammt-Ueberblick verstattet, minder nöthig sein dürfte) zeichnet sich diese Arbeit durch geistreiche und sehr lebenvolle, wenn auch ein wenig magere, Behandlung der Gestalten vortheilhaft aus. Die Fassungen und der Deckel des Gefäfses bestehen wiederum aus vergoldetem Silber in reicher ornamentistischer Ausbildung; besonders die barocken Figuren, welche die Füfse des Gefäfses ausmachen, sind hier trefflich durchgebildet. Neben dem Silberstempel des Augsburger Stadtwap-

pens findet man, als Stempel der besonderen Fabrik, ein eigenthümliches Monogramm *).

Ein andrer Krug ist durch die bedeutende Dimen- 304.
sion auffallend. Er hat 1 Fuſs 3 Zoll Höhe; der Elfenbein-Cylinder ist 9½ Zoll hoch und mifst unten 1 Fuſs 8 Zoll, oben 1 F. 2 Z. im Umfange. In starkem Relief und in Figuren ebenfalls bedeutender Dimension enthält derselbe eine mythisch allegorische Vorstellung: Herkules, der von einer königlichen weiblichen Figur gekrönt wird; daneben mehrere Tanzende, Musicirende und einige Kinder. Doch zeigt sich in dieser Arbeit, bei leidlicher Ausführung, bereits ein ziemlich manieristischer Styl, und dürfte dieselbe deshalb der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts zugeschrieben werden müssen. Ansprechender sind die Figuren, die auf dem, gleichfalls aus Elfenbein bestehenden Deckel angebracht sind, ein Flufsgott, eine Nymphe und mehrere Amorinen. Auf dem Silber ist wiederum der Augsburger Stempel und ein aus den Buchstaben AW zusammengesetztes Monogramm **).

Aufser den bisher besprochenen ist nur noch ein 305.
Krug vorhanden, dessen silberne Fassungen mit Stempeln versehen sind; diese aber, die die Buchstaben V und GM enthalten, scheinen nicht mehr nach Augsburg hinzudeuten. Der Elfenbein-Cylinder, von mittlerer Gröfse, ist mit einer Reliefdarstellung geschmückt, welche ein Bad der Diana mit ihren Nymphen und die Enthüllung der Calisto darstellt. Es ist die Nachahmung einer Composition von Paul Moreelze, welche von einem Zeitgenossen dieses Künstlers, dem J. Saenredam im J. 1618 in Kupfer gestochen war. (Vermuthlich ist das Schnitzwerk auch nach diesem Kupferstiche gefertigt.) Die Arbeit ist geistreich und mit

*) S. die Monogrammen-Tafel, 12.

**) Wie bei Brulliot a. a. O. I, no. 768.

gutem Gefühle für Form und Styl in der Zeichnung ausgeführt; einige Mängel, die sich vorfinden, fallen theils dem Vorbilde an sich zur Last, theils sind sie eben durch die Anwendung einer malerischen Composition für plastische Zwecke hervorgebracht.

Die noch zu nennenden Krüge sind ohne weitere Bezeichnung. Einige unter diesen dürften etwas älter sein als die meisten der ebenbetrachteten Gefäfse. So

306. namentlich ein Krug, dessen Boden und Deckel ebenfalls aus Elfenbein bestehen und der aufserdem nur eine geringe Fassung von unvergoldetem Silber hat. Auf dem Cylinder sind hier verschiedene mythische Figuren, Bacchus, Ceres, Venus, Herkules mit dem Antäus u. s. w. dargestellt, aber in einem rohen, höchst manieristischen Style, dem es sogar noch an der Bekanntschaft mit den eigentlichen Gesetzen der Reliefbildung fehlt (auch sind die Augen der Figuren noch durch schwarze Farbe bezeichnet). Die ganze Arbeit zeigt eine sehr mifsverstandene Nachahmung der Italiener, zum Theil, wie z. B. in der Gruppe des Herkules, eine entschiedene Nachbildung (nach dem Kupferstiche des Agost. Veneziano). Auf dem Deckel ist, als freie Gruppe kleiner Dimension, Neptun vorgestellt, dessen Wagen von drei Seepferden gezogen wird, die Arbeit ähnlich roh und unbehülflich. Das Ganze dürfte noch in eine frühere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts gehören.

307. In eine ähnlich frühere Zeit scheint sodann ein Elfenbein-Cylinder ohne Fassung zu gehören, auf welchem die allegorischen weiblichen Gestalten der sieben freien Künste, theils nackt, theils halbgewandet, enthalten sind. Die Körperverhältnisse dieser Figuren sind eigenthümlich breit, dabei aber sind sie keinesweges ohne Naturgefühl und in einem trefflich plastischen Style gearbeitet; die Gewandung ist in schönen, bedeutsamen Linien geführt. Die ganze Auffassung hat etwas Deut-

sches, die Behandlung erinnert auf gewisse Weise an die unter n. 272 — 279 verzeichneten Bleiabgüsse, mit denen diese Arbeit gleichzeitig zu sein scheint. Zu bemerken ist, dafs auch hier die Augensterne durch Farbe bezeichnet sind.

Ein Krug, der ganz, mit Boden, Deckel und Henkel, aus Elfenbein, ohne die Anwendung metallener Zierrathen, gearbeitet ist, enthält auf seinem Cylinder eine Darstellung der Taufe Christi. Die Figuren der Composition sind hier etwas zerstreut angeordnet, so dafs sich der Grund nicht überall gleichmäfsig ausfüllt. Einige Figuren sind den Compositionen des Andrea del Sarto, die von letzterem im Vorhofe des Scalzo zu Florenz al fresco gemalt sind, entlehnt. Im Einzelnen findet man eine lebenvolle und zugleich gemessene stylistische Behandlung, ganz nach italienischer Art. Der Deckel ist mit trefflich gebildeten muschelartigen Ornamenten geschmückt. 308.

Als eine höchst vorzügliche, meisterhafte Arbeit ist sodann das Relief, welches einen ungefafsten Elfenbein-Cylinder umgiebt, anzuführen. Es stellt ein Bacchanal dar: zuvörderst einige Weiber mit Früchten, ruhig dahinschreitend; dann ein Knabe, der einen grofsen Korb mit Früchten trägt; Silen, der auf einen Bock gehoben wird; ein Jüngling mit einem Knaben auf der Schulter und einige andre, die auf Hörnern blasen. Das Ganze ist auf die vorzüglichste Weise im Raume vertheilt, die Behandlung des Reliefs von ebenmäfsigster Vollendung, die Durchbildung der Gestalten voll frischen Lebens; vornehmlich aber waltet darin ein eigenthümlich schöner, freier Styl, der sich ganz besonders in den Gestalten der Jünglinge zur edelsten Anmuth erhebt. 309.

Interessant ist noch der Cylinder eines kleinen Kruges von zum gröfseren Theile unvollendeter Arbeit, so dafs er über die technische Behandlung dieses Kunstzweiges Aufschlufs gewährt. Er enthält, in verschiede- 310.

ner Gruppirung, eine Menge spielender Kinderfiguren, mit einzelnen mythologischen Beziehungen. Die fertigen Theile sind sehr zart und anmuthig ausgeführt; das Uebrige zeigt die Arbeit in ihren verschiedenen Stadien, von der ersten rohen Anlage zur weiteren Durchbildung.

Zwei andre kleine Elfenbein-Gefäfse endlich sind wiederum von minder bedeutendem Kunstwerthe und gehören bereits dem Uebergange in eine spätere Rich-
311. tung an. Der Cylinder des einen von diesen enthält die Darstellung einer Schlacht zwischen Amazonen und Griechen, wobei die vorderen Figuren hautreliefartig hervortreten, während die ferneren sehr flach gehalten sind. Die Arbeit ist sauber, doch ohne sonderlich geistreiche Behandlung; der Styl ist schon ein wenig thea-
312. tralisch. — Das zweite Gefäfs ist, in einer ziemlich reichen Composition, mit den allegorischen Gestalten der vier Welttheile umgeben; auf dem Deckel sieht man die Gruppe der Venus mit dem Amor im Taubenwagen. Die Arbeit ist ohne namhaften Werth. —

Den bisher betrachteten Arbeiten reihen sich noch einige andre aus Elfenbein gearbeitete Prachtgeräthe an. So zunächst zwei grofse, ganz von Elfenbein zusammengesetzte und an ihrer unteren Wölbung mit Hirschhorn bekleidete Prachtschüsseln, nebst den dazu gehörigen, ähnlich gearbeiteten Giefskannen. Die bildlichen Darstellungen, mit denen sie versehen sind, beziehen sich auf das Jägerleben und ohne Zweifel sind sie für die Ausschmückung fürstlicher Jagdschlösser gearbeitet worden. Sie stammen zunächst aus dem königl. Schlosse von Anspach, wo sie im J. 1810 durch Herrn v. Nagler aufgefunden und sodann, als Preufsisches Eigenthum, mit den königlichen Sammlungen wieder ver-
313. einigt wurden. — Die gröfsere Schüssel, von ovaler Form, hat eine Länge von 2 Fufs 4 Zoll und eine Breite von 1 Fufs 10 Zoll. Im Grunde derselben bildet sich

ein ovales Medaillon, welches im Hautrelief den Actäon darstellt, welcher die Diana und ihre Nymphen im Bade überrascht. Die Höhlung der Schüssel ist ohne weitere Verzierung; um so reicher aber ist der drei Zoll breite Rand mit den mannigfachsten Hautreliefs geschmückt, welche durch Einrahmungen in gröfsere und kleinere Felder zerfallen. In den gröfseren Feldern sind Scenen verschiedener Jagden, auf Gemsen, Bären, Hirsche, Schweine, Füchse und Hasen, vorgestellt; in den Zwischenfeldern sieht man einzelne Gruppen von Jägern und Thieren. Die Compositionen sind voll frischen energischen Lebens; die kecken, rüstigen Bewegungen der Menschen und Thiere versetzen lebhaft in die jedesmalige besondre Situation. Das Kostüm, und was dahin gehört, ist mit grofser Gewissenhaftigkeit beobachtet; nur wo das Nackte hervortritt, somit besonders in dem Medaillon des Grundes, zeigt sich wiederum ein mehr dekoratives (studirtes) Wesen. Die Behandlung ist etwas handwerksmäfsig, aber durchweg tüchtig. Auf dem Relief der Hasenjagd findet sich im Mittelgrunde der Darstellung ein Kreuz mit der Jahresbezeichnung 1506, welche nicht nachträglich hineingegraben zu sein scheint; da sie aber eine Zeit andeutet, welche um mehr als hundert Jahre früher ist, als das ganze Gepräge der Arbeit, so dürfte man das Kreuz, an dem sie sich befindet, wohl nur als die Bezeichnung eines besonderen Jagdlokales zu betrachten haben. Auf dem Relief der Fuchsjagd hat der eine der Männer, welcher zwei Hunde führt, am Kniegürtel eine Scheere hängen, auf welcher die Buchstaben MT, — vermuthlich den Verfertiger des Werkes bezeichnend, — eingegraben sind. — Die zu 314.
dieser Schüssel gehörige Giefskanne von stark bauchiger Form hat eine Höhe von 1 Fufs 3 Zoll und ist in ihren Haupttheilen aus Hirschhorn zusammengesetzt. Um die Mitte ihres Bauches ist ein Gürtel mit kleinen Reliefs von Elfenbein gelegt, welche wiederum verschie-

dene Jagdscenen, im Style der Schüssel, darstellen. Auch der hochausgebogene Henkel der Kanne ist von Elfenbein und stellt, in kunstreicher Verschlingung, einen von Hunden verfolgten Hirsch dar.

315. Die zweite Schüssel, ebenfalls von ovaler Form, mifst nur 1 Fufs 7 Zoll in der Länge und 1 F. 3 Z. in der Breite. Doch ist sie noch reicher als die erste Schüssel geschmückt, die Arbeit von ähnlicher Beschaffenheit, aber etwas mehr gekünstelt (namentlich das Relief der Darstellungen noch höher) und zugleich etwas minder fein im Formengefühle. In der Mitte findet sich hier wiederum eine Darstellung mythisch idealer Figuren; eine freie Nachahmung der Composition von Georg Pens, welche unter dem Namen der Erziehung des Achilles bekannt ist *). Die Höhlung der Schüssel wird durch liegende Säulen in sechs Felder getheilt, in denen zumeist ausländische Jagden dargestellt sind: auf Bären, Gemsen, Elephanten, Straufse, Schweine und Löwen. Diese Compositionen erinnern im Einzelnen an Rubens' Jagdstücke, namentlich ist die Löwenjagd ganz eine Nachahmung der bekannten, von Rubens auch im grofsen Maafstabe ausgeführten Composition (zu München), nur durch die schräge Einrahmung um Einiges modificirt. Der Rand ist ähnlich wie der der vorigen Schüssel abgetheilt und enthält auf seinen Hauptfeldern eine Jagd auf Wasservögel, eine Hirschjagd (in welcher der Hirch in Netzen gefangen wird), eine Wolfsjagd, Dachsjagd, Falkenjagd (ein Herr und eine Dame zu Pferde mit dem Falken auf der Faust) und eine Fuchsjagd. In den Zwischenfeldern sind wiederum einzelne Gestalten von Männern und Thieren angebracht. (Einzelne der Figuren dieser Schüssel deuten, aufser der schon genannten Nachahmung, auch auf die Benützung H. S. Beham'scher und Holbein'scher

*) Bartsch, P. G. VIII, p. 347, n. 90.

Compositionen.) — Die Gieſskanne, welche zu dieser 316.
Schüssel gehört, ist 11 Zoll hoch, ganz aus Elfenbein gebildet und wiederum mit den reichhaltigsten Darstellungen geschmückt. Um ihren Bauch läuft ein Hautrelief umher, welches aus verschiedenen Gruppen mythologischer Figuren besteht: auf der vorderen Seite ein Knabe, der einen Todtenkopf in der Hand trägt und auf dem Rücken des Pan sitzt: auf der einen Seitenfläche Merkur, ein Knabe und zwei Nymphen mit Früchten; auf der andern Venus, die von Mars und Herkules auf die Schultern gehoben wird, daneben ein schwebender Amor. Diese letztere Gruppe erinnert, wenigstens in der Figur des Herkules, an das Relief des oben (n. 298) besprochenen Elfenbein-Pokales. Der Hauptheil des Fuſses besteht aus einer freien Gruppe; Diana und Actäon zu den Seiten eines Baumstammes. Alle übrigen Theile der Kanne sind aufs Reichste mit Genien, Masken und arabeskenhaften Figuren geschmückt, so daſs das Ganze den Eindruck einer eigenthümlich bunten Pracht gewährt und wenigstens von bedeutender Gesammt-Wirkung ist. Styl und Behandlung indeſs sind, bei saubrer Ausführung, nicht mehr sonderlich edel und gehen im Einzelnen bereits ins Trockne über. Unter dem Fuſse findet sich, von Ornamenten umgeben, auf einem Täfelchen das aus den Buchstaben IMM zusammengesetzte Monogramm des Verfertigers *).

Diesen Arbeiten ist die Platte eines groſsen Tisches 317.
von ovaler Form, 2 Fuſs 4¾ Zoll breit und 2 F. 3 Z. hoch, anzureihen, welche, aus starkem vergoldetem Silberblech gearbeitet, in der Mitte nach Art einer Schüssel vertieft und mit verschiedenen groſsen und kleineren Hautreliefs von Elfenbein geschmückt ist. Am Rande befinden sich, zwischen sechs kleineren ornamentistischen Stücken welche je zwei Zeichen des Thierkrei-

*) S. die Monogrammen-Tafel, 13.

ses mit Genien enthalten, sechs gröfsere figurenreiche Darstellungen aus der Geschichte des Moses (jedes $7\frac{1}{4}$ Z. breit und $4\frac{1}{4}$ Z. hoch), und zwar: 1) die Findung Mosis; 2) das Wunder mit den Schlangen vor Pharao; 3) die Plage der Frösche am Tische Pharao's; 4) der Untergang der Aegypter im rothen Meere; 5) die Schlacht Josua's mit den Amalekitern; 6) das Fest des goldnen Kalbes. In der Mitte ist ein noch gröfseres und noch reicher componirtes Hautrelief ($10\frac{1}{4}$ Zoll breit und $6\frac{3}{4}$ Z. hoch), das Wunder der ehernen Schlange vorstellend, angebracht. Die Arbeit dieser Stücke ist im Ganzen sehr sauber, leicht und mit Verständnifs, der Styl indefs ist nicht mehr ganz rein, das Nackte nicht sonderlich edel; die gröfseren Compositionen, namentlich die letztgenannte, sind von einer etwas verworrenen Anlage, wozu freilich das kunstreiche Hervorarbeiten aller einzelnen Gestalten aus dem Grunde wesentlich beiträgt. Doch ist bei den einfacheren Handlungen gar Manches wiederum mit Naivetät, im Einzelnen sogar mit Laune, behandelt. So sind z. B. in der zweiten Darstellung die ägyptischen Zauberer (im Kostüm der Gelehrten des siebenzehnten Jahrhunderts), deren einer zuschauend sich auf einen Stuhl lehnt, vortrefflich; so ist besonders in der dritten Darstellung, die ebenfalls im Kostüm der Zeit aufgefafst ist, die Saat der Frösche und das Entsetzen und der Verdrufs über die Störung, die sie in das festliche Mahl bringen, sehr glücklich ausgedrückt; so findet sich in der vierten Darstellung eine sehr anmuthige Mädchengestalt, die knieend auf das Meer hinausblickt, u. s. w. Was die Reliefs mit den Thierzeichen anbetrifft, so machen sich hier, in den Gestalten der Genien, mannigfach ansprechende und zierliche Motive bemerklich. Die Silberstempel der Platten zeigen theils die Buchstaben JEK, theils ein andres Zeichen*).

*) S. die Monogrammen-Tafel, 14

5. Plastische Arbeiten freier Composition aus verschiedenem Material.

Unter den im Vorigen betrachteten Elfenbeinarbeiten, namentlich den Krügen, fanden sich einige, die mit frei ausgearbeiteten Statuetten von Elfenbein geschmückt waren. Aufser ihnen ist eine Reihe von selbständigen, gröfseren und kleineren Figuren von Elfenbein vorhanden, die im Einzelnen wiederum höchst beachtenswerth sind und nicht minder dazu dienen, die merkwürdige Ausbildung dieses Kunstzweiges in der in Rede stehenden Periode zur Anschauung zu bringen.

Die älteste der hieher bezüglichen Arbeiten reiht 318.
sich, indem das dekorative Element an ihr noch überwiegend ist, den so eben besprochenen Prachtgeräthen an. Es ist ein brillanter Aufsatz von Elfenbein, 1 Fufs hoch, über welchem die 7 Zoll hohe Gruppe des auf einem Seepferde stehenden Neptun angebracht ist. Neptun schwingt in dem rechten Arm (der eine spätere Restauration zu sein scheint) einen bronzenen Dreizack; sein Gewand flattert zurück. Die Composition dieser Gruppe ist übrigens manierirt, die Ausführung ohne sonderliche Bedeutung. Der Aufsatz selbst ist, in einem nicht üblen Style, mit barock architektonischen Verzierungen versehen. Er zerfällt in drei Haupttheile, von denen der unterste, minder verzierte, neuer zu sein scheint; der mittlere, achteckig, ist an den Hauptseiten mit gravirten Darstellungen fabelhafter Seethiere, in denen sich ein guter Humor ausspricht, versehen; der oberste Theil bildet sich in allerhand phantastischen Formen, unter denen zwei Nereïden, zu den Seiten des Aufsatzes, in einer trefflich dekorativen Weise behandelt sind. Am obersten und mittleren Theile sind mannigfache Zierrathen, mit vertieftem und schwarzgefärb-

tem Grunde, ausgearbeitet. In der Mitte des obersten Theiles, auf einem vorspringenden Elfenbein-Plättchen, findet man das Zeichen des Künstlers: vorn ein Täfelchen mit der Jahrzahl 1591 und den Buchstaben OW, an der Rückseite eine Krone, durch welche drei Schwerter gesteckt sind *).

Einer der Hauptgegenstände, welche durch die Elfenbeinschnitzer der in Rede stehenden Periode (wie auch der nächstfolgenden Zeit) geliefert wurden, waren die Crucifixe, an denen der Körper des gekreuzigten Heilandes aus Elfenbein, das Kreuz aus Holz, zumeist Ebenholz, bestand Das Begehren, Werke solcher Art zur Verzierung der Altäre in Kirchen und Hauskapellen zu besitzen, war zu jener Zeit im weitesten Maafse verbreitet und rief eine entsprechend ausgedehnte Fabrikation dieser Gegenstände hervor. Indem aber die Darstellung stets dieselbe war und wenigstens nur feinere Modificationen innerhalb bestimmt gezogener Grenzen gestattete, mufste sich hier natürlich ein gewisser handwerksmäfsiger Betrieb ausbilden; und wie im Handwerk überall mehr die formelle, körperliche Auffassung hervortritt, so war es natürlich, dafs sich für den Ausdruck des körperlichen Leidens, des krampfhaften Zustandes, welchen jene martervolle Lage bedingt, gewisse typisch wiederkehrende Motive ausbildeten, dafs überhaupt die ganze Behandlung dieser Gegenstände häufig etwas Gleichförmiges zeigt Gleichwohl ist es als sehr beachtenswerth hervorzuheben, dafs man nicht selten auch einer feineren Durchbildung dieser Motive, die im Einzelnen von einem merkwürdigen Verständnifs zeugt, begegnet, und dafs es auch auf keine Weise an Beispielen einer tieferen, mehr geistig belebten Auffassung fehlt. Es ist eine grofse Anzahl von Crucifixen jener Zeit an den verschiedensten Orten erhalten; Namen der Verfertiger

*) S. die Monogrammen-Tafel, 15.

aber kommen, was unter den angegebenen Umständen sehr natürlich ist, nur höchst selten vor, oder es ist nur diese oder jene mährchenhafte Tradition, welche den Namen eines von der Geschichte gefeierten Künstlers mit solchen Werken in Verbindung bringt. — Auch die Kunstkammer besitzt mehrere Crucifixe, welche in die frühere Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts gehören dürften; unter ihnen zwei von nicht gewöhnlichem Verdienste. Das gröfste derselben, an welchem der 319.
Christuskörper eine Höhe von etwa 14¾ Zollen hat, gewährt, bei einer leichten und geistreichen Behandlung, einen bedeutsamen Gesammt-Eindruck; namentlich ist hier, durch eine gewisse Grofsartigkeit der Formen, besonders durch die kräftige Fülle der Brust, das unangenehm Gespreizte der vorgeschriebenen Haltung ansprechend aufgehoben. Doch ist Letzteres vielleicht zu sehr mit Absicht und auf Rechnung der feineren und edleren Verhältnisse der Körperformen durchgeführt; die Auffassung der Formen ist nicht ganz frei von Manier, und die Beine sind etwas zu schwer (was eben veranlafst scheint, um dem auseinandergereckten Oberkörper ein Gegengewicht zu geben). — Das zweite Crucifix, an 320.
welchem der Körper des Heilandes ungefähr 9¾ Zoll hoch ist, ist der Anlage nach weniger imponirend, die Haltung weniger bedeutsam; dabei aber herrscht hierin ein ungleich zarteres, weicheres Gefühl, sowohl für die Bildung des Körpers an sich, als auch für den Ausdruck jenes innerlichen Leidens, welches wir mit dieser Gestalt und diesem Momente uns verbunden denken müssen. — Zwei andre Crucifixe sind von geringerem künst- 321.
lerischem Werthe.

Es scheint in der Natur der Sache zu liegen, dafs bei der zu jener Zeit so mannigfach verbreiteten Fabrikation der Crucifixe, die Elfenbeinschnitzer, die sich vorzugsweise mit diesen Gegenständen beschäftigten, von der für letztere angemessenen Behandlung gar Manches

auch auf andre Arbeiten übertragen, bei denen dasselbe vielleicht nicht in gleichem Grade motivirt war. So dürfte sich namentlich die Erscheinung erklären, dafs man hin und wieder Elfenbeinstatuetten findet, die bei anderweitig trefflichen Verhältnissen der Körperbildung durch eine gröfsere oder geringere Magerkeit der Beine auffallen. Schon oben (n. 298) wurde eines Beispieles der Art gedacht; Aehnliches wiederholt sich noch an einigen der beachtenswerthesten Arbeiten der Kunstkammer, zu denen wir uns nunmehr wenden.

322. Die eine von diesen ist die sitzende, 11 Zoll hohe Figur eines Ecce-homo. Der Heiland ist nackt und nur mit einem Schurze bekleidet dargestellt, mit der rechten Hand sich aufstützend, die linke über das höher aufgestemmte rechte Bein gelegt, das Haupt zur linken Seite geneigt. In der Dornenkrone scheinen die Stifte ursprünglich eingesetzt gewesen zu sein; gegenwärtig fehlen sie; die linke Hand, die geballt und durchbohrt ist, hielt ohne Zweifel das Rohr; die Beine sind nicht mit dem Körper aus Einem Stücke gearbeitet, sondern unter dem Gewande angesetzt. Der Sitz und die Stufen, auf denen der Heiland sitzt, gehören nicht zu der ursprünglichen Arbeit, was sich sowohl durch die modernere Behandlung des Elfenbeins, als vornehmlich daraus ergiebt, dafs die stützende Hand um ein Beträchtliches von der Fläche des Sitzes entfernt ist. An dem schwarzen hölzernen Postamente, welches das Ganze trägt, liest man mit grofsen Ziffern die Inschrift 1529; aber die Charaktere stimmen nicht mit jener Zeit und haben ein entschieden neu-alterthümliches Gepräge. Die Arbeit wurde im J. 1819 von einem Kunsthändler angekauft und findet sich im J. 1825 als ein angebliches Werk des Michelangelo und als aus der fürstlich Reufs'schen (?) Kunstkammer stammend, verzeichnet. Sie ist nicht ohne eigenthümlichen Werth; aber der Bezug auf Michelangelo (dessen Name freilich oft, wenn

auch ohne Uebereinstimmung mit den Berichten der Kunstgeschichte, bei Elfenbeinwerken genannt wird) ist hier nicht füglich statthaft; schon die Jahresbezeichnung, die auf eine absichtliche und nicht weiter motivirte Zurückführung des Werkes auf die Zeit Michelangelo's berechnet scheint, darf gegen eine etwa vorhanden gewesene Tradition Bedenken erregen. Wichtiger jedoch ist es, dafs das Nackte dieser Figur nicht überall dasjenige sichere Verständnifs zeigt, welches wir vor Allen bei jenem Meister erwarten dürfen, dafs in der Bildung dieses oder jenes feineren Körpertheiles etwas leise Schwülstiges sich ankündigt, was mit seinen plastischen Leistungen nicht übereinstimmt. Können wir den Verfertiger des in Rede stehenden Werkes (für den wir zur Zeit keinen Namen anzugeben wissen) demnach zwar nicht als auf dem höchsten Gipfel der Kunst stehend betrachten, so haben wir in ihm nichts desto weniger ein sehr glückliches Talent anzuerkennen; auch scheint das Werk ein beachtenswerthes Studium der grofsen Meisterwerke zu verrathen, wie namentlich die Haltung des Christuskörpers dem belvederischen Torso nachgeahmt sein dürfte. Das Ganze der Gestalt, in Haltung und Geberde, ist mit einem eben so grofsartigen, wie schlichten Sinne angelegt, die Behandlung voll Geist und Gefühl, die Ausführung, trotz der gerügten Mängel, nicht ohne lebendigen Sinn für Schönheit und Würde der Form; der Adel in den Formen der Brust, die männliche Kräftigkeit des gebeugten Rückens ist sehr glücklich aufgefafst. Die würdevolle Ruhe, welche in dem Gesammt-Eindrucke des kleinen Werkes liegt, findet ihre schönste Vollendung in den milden, tiefbedeutsamen Zügen des Gesichtes. Nur die Beine (die aber unbedenklich zu der ursprünglichen Arbeit gehören) sind, wie bereits angedeutet, etwas trockner gebildet; und dieser Umstand dürfte geeignet sein, uns wenigstens über die mehr handwerksmäfsige Sphäre, welcher

der Verfertiger angehörte, eine Art Aufschluſs zu geben. Unter solcher Voraussetzung erklären sich auch leicht die Widersprüche, die zwischen der merkwürdig geistreichen Auffassung und dem Mangel eines feineren anatomischen Verständnisses, welches letztere eben nur durch gründlichere Kunstbildung erreicht werden kann, liegen.

323. Neben diesem Ecce-homo ist die kleine Statuette eines h. Sebastian zu nennen. Der Heilige, nackt und nur mit einem kleinen Schurze bekleidet, steht aufgerichtet vor dem Baume da, an welchem sein emporgehobener linker Arm, sowie der niederhängende rechte, angebunden ist; das Gesicht ist, in Erwartung der bevorstehenden Marter, mit klagendem Ausdrucke nach oben gewandt. (Das Ganze ist 10¼ Zoll, der Körper des Heiligen 7¼ Z. hoch.) Diese Gestalt ist noch von einem gröſseren Verdienste als die eben besprochene; der gesammte Oberkörper ist von einer ungemeinen, zart jugendlichen Schönheit; es ist die anmuthvollste Weichheit der Formen darin und doch zugleich eine Detaillirung, ein feines Verständniſs, welches selbst die leisesten Motive der Bewegung aufs Bestimmteste zu bezeichnen weiſs und auf eine vollkommen künstlerische Bildung hindeutet. Auch die Beine sind nicht ohne ein ähnliches Verständniſs gebildet; aber ihre Behandlung ist wiederum trockner, so daſs man auch hier eine gewisse Einwirkung der Crucifix-Arbeiten anzunehmen geneigt sein dürfte. Hiemit stimmt zugleich etwas Krampfartiges in der Haltung der Hände, was mit der übrigen Auffassung der Gestalt nicht ganz in Einklang zu stehen scheint. An dem Baumstamme ist ein hängendes Täfelchen (ohne darin befindliche Chiffre) ausgeschnitzt, dessen zierliche Einrahmung auf den Styl einer mehr vorgerückten Zeit des 17ten Jahrhunderts hindeutet. — Eine
324. zweite kleine Statuette des h. Sebastian ist ebenfalls nicht ohne Verdienst; auch hier sind aber die Beine

wieder etwas trocken behandelt. — Einige andre kleine 325.
Figuren eben desselben Heiligen sind dagegen ohne sonderlichen Werth.

Wesentlich verschieden von den zuletzt betrachte- 326.
ten Arbeiten ist die 13 Zoll hohe Statuette eines Herkules. Schnell vorschreitend, hält die Gestalt in der rechten Hand den Bogen und langt mit der linken nach der Schulter, um einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen; um die Hüften ist das Löwenfell gegürtet, am Boden liegt die Keule. Ohne eigentliche Bedeutsamkeit des Styles, ist die Figur doch eben so leicht, wie kräftig und lebenvoll durchgebildet; das rasche, sichere Vorschreiten namentlich ist ungemein glücklich ausgedrückt. In dem Detail der Formen herrscht ein treffliches Verständnifs und ein schönes Verhältnifs zum Ganzen, besonders was den Oberkörper, den Brustkasten und die Schultern anbetrifft; nur das Gesicht ist durch ein übertrieben kurzes, breites Verhältnifs der Theile weniger ansprechend. Die Ausführung ist, bei aller Kräftigkeit der Formen, höchst zart und bis ins Einzelnste belebt. Von der Seite gesehen, hat die Haltung der Figur etwas Gespanntes, Theatralisches, was aber bei der Betrachtung von vorn zum Vortheile des Gesammt-Eindruckes wesentlich verschwindet. An dem aus schwarzem Holz gearbeiteten (alten) Piedestal sind Relieffiguren von Elfenbein aufgelegt, die jedoch keine sonderliche Bedeutung haben; an der Vorderseite sieht man die Entführung der Dejanira durch den Nessus, — eine Darstellung, welche die Action der Statuette selbst zu erklären scheint.

Von verwandter Beschaffenheit ist eine zweite Ar- 327.
beit, eine Gruppe von 9½ Zoll Höhe, in welcher ebenfalls Herkules die Hauptfigur bildet; aber das, was an der vorigen als mifsfällig zu betrachten war, das minder Günstige der Stellung für gewisse Gesichtspunkte, die allzuschweren Gesichtsformen, ist hier nicht mehr vor-

handen. Es ist der Kampf des Herkules mit dem nemeischen Löwen, dem aber noch, wie zur stärkeren Hervorhebung der Gewalt des Helden, die bereits überwundene lernäische Hyder hinzugefügt ist. Die Hyder, welche auf dem Rücken am Boden liegt, breitet sich der ganzen Darstellung als Fufs unter; ihr Körper ist löwenartig gestaltet, ihre Füfse sind noch wie im Todesschmerz emporgekrallt. Ihre Köpfe (die an die Köpfe des siebenköpfigen Drachen in Dürer's apokalyptischen Holzschnitten erinnern) sind abgeschlagen und ordnen sich auf eine ungezwungene Weise am Rande umher, wodurch für den Grund der Darstellung eine reiche Mannigfaltigkeit gewonnen wird. Auf zweien der Köpfe steht Herkules, ganz nackt, vornübergebeugt, indem er den Kopf des riesigen Löwen mit seinen Armen umschlingt und ihn so erdrückt. Die gewaltigste Anstrengung des Herkules ist höchst meisterhaft in jedem Theile seines Körpers ausgedrückt, und doch ist das Ganze seiner Figur, ohne zwar speciell an die Antike zu erinnern, eigenthümlich edel gehalten; es ist die reine, unbefangene Wahrheit der Natur. Ebenso vorzüglich ist aber auch der Todeskampf des Löwen dargestellt. Dieser steht aufgerichtet auf den Hinterfüfsen; den linken Vorderfufs hat er krampfhaft ausgestreckt, mit dem rechten reifst er furchtbar die Haut an der Lende des Helden zusammen. Der Kopf des Löwen ist voll des höchsten, bewunderungswürdigsten Ausdruckes: Wuth, Schmerz, erstickes Gebrüll und der Kampf des letzten Augenblickes vereinigen sich in ihm auf eine wahrhaft ergreifende Weise. Mit dieser lebenvollen Darstellung des Momentes, mit dieser das ganze Werk durchwaltenden Naturtreue vereint sich endlich noch die vorzüglichste plastische Anordnung; das Ganze ist durchaus gerundet, in sich abgeschlossen, entwickelt bei den mannigfachen Verschiedenheiten, die jede Veränderung des Gesichtspunktes darbietet, ein vollkommen durchgebildetes, har-

monisches Verhältnifs seiner Theile, so dafs es ohne Zweifel den vorzüglichsten Leistungen seiner Zeit zugezählt werden mufs. Aber auch hier sind wir, bei den geringfügigen literarischen Notizen über diesen Zweig der Kunst und ohne durch ein sonstiges Merkmal geleitet zu werden, nicht vermögend, auf einen namhaften Meister als den Verfertiger des Werkes hinzudeuten. Eine eigenthümliche Einfalt der Natur-Auffassung indefs, wie sie zu der Zeit weder in den Niederlanden noch in Italien leicht gefunden wird, dürfte uns wenigstens veranlassen, den Meister unter den deutschen Künstlern zu suchen.

Bei einer andern Gruppe (ebenfalls von der Höhe 328.
von 9½ Zoll) werden wir bestimmter nach Brabant gewiesen. Dies ist die sitzende, nackte Gestalt einer Omphale, welche das Löwenfell des Herkules über den Schoofs gelegt hat und seine Keule mit der linken Hand fafst; Amor ist auf ihren Knieen und schmiegt sich zu ihr empor. Beide Gestalten haben jene vollen, wenig mageren Formen, welche durch Rubens in die Kunst eingeführt wurden. Die Behandlung ist übrigens weich und lebendig, die ganze Arbeit tüchtig in ihrer Art.

Nicht ohne Verdienst, obgleich in der Auffassung 329.
etwas nüchtern, ist ferner eine 10 Zoll hohe Gruppe welche Pan und Syrinx darstellt. In der Mitte ist ein Busch hochwallenden Schilfes, auf dessen einer Seite Pan steht, während das Weib auf der andern Seite, sich hinter das Schilf verbergend, liegt. Eine schlichte Naturwahrheit, die sich in der Gestalt der Syrinx zu einer eigenthümlichen Anmuth steigert, erhebt auch diese Arbeit über den Kreis des Gewöhnlichen. Das alte Postament der Gruppe ist mit zwei kleinen unbedeutenden Reliefs versehen.

Eine kleinere Gruppe, 8 Zoll hoch, stellt Adam 330.
und Eva dar. Beide stehen nebeneinander, indem sie sich gegenseitig die Arme auf Schulter und Rücken le-

gen und Aepfel in den freien Händen halten. Im Allgemeinen zeichnen sich diese Figuren durch ein schönes Verhältnifs der Formen aus, die sogar ziemlich bestimmt eine Nachbildung der Antike verrathen; dabei aber fehlt der Durchbildung ein feineres Lebensgefühl, auch ist das Ganze bereits vorherrschend auf Präsentation berechnet.

331. Verschiedene Elfenbeinfiguren, von mittlerer und kleinerer Dimension, enthalten Nachahmungen bekannter antiker Statuen. Manche von ihnen, wie z. B. eine mediceische Venus, ein liegender Hermaphrodit u. s. m. sind nicht ohne Werth; manche mögen auch bereits der folgenden Zeit angehören.

332. Endlich sind noch einige kleine in Elfenbein gearbeitete Todtenköpfe namhaft zu machen, unter denen vornehmlich Einer höchst vortrefflich, sogar eigenthümlich geistreich ausgeführt und dessen untere Kinnlade beweglich gearbeitet ist. Ohne Zweifel rührt letzterer von der Hand des Nürnbergischen Elfenbeinarbeiters Christoph Harrich (st. um 1630) her, der in Arbeiten gerade solcher Art einen ausgezeichneten Ruf hatte. — Hiebei mag auch noch eine Reihe kleiner Arbeiten (von zum Theil zweifelhafter Bedeutung und Bestimmung), erwähnt werden, in denen, nach Art der Janusköpfe, an der Rückseite des Todtenkopfes noch ein zweiter Kopf angebracht ist. Sie bestehen aus verschie-
333. denem Material. Aus Silber und zum Auseinanderklappen eingerichtet sieht man einen Todtenkopf mit dem eines lebenden Kindes verbunden; hier ergiebt es sich deutlich, dafs das kleine Geräth als Balsamgefäfs diente. —
334. Aus Kokos geschnitten ist ein mit dem Kopfe eines jungen Mädchens verbundener Todtenkopf vorhanden. —
335. Ein drittes Stück, aus Elfenbein, zeigt an der Rückseite des Todtenkopfes den einer verstorbenen Frau. — Ein
336. viertes, ebenfalls aus Elfenbein, besteht aus dem Todtenkopfe und dem Kopfe Christi mit der Dornenkrone.

Dies Stück wurde zu Marienburg in Preußen gefunden; eine Abbildung desselben findet sich in Dorow's „Denkmälern alter Sprache und Kunst, II," woselbst es auch (S. 67—84) näher besprochen und auf gnostische Mysterien gedeutet wird. Die Arbeit daran ist ziemlich roh und hat noch etwas Alterthümliches.

Während in der in Rede stehenden Periode das Elfenbein in so mannigfacher Weise zu künstlerischen Arbeiten verwandt wurde, finden sich Schnitzwerke in Holz, die in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts vorzüglich beliebt waren, in einer ungleich geringeren Anzahl vor. Den im Obigen, bei Gelegenheit des W. Jamnitzer (n. 266, f.) namhaft gemachten Holzschnitzwerken sind hier noch folgende anzureihen.

Zuerst die Statuette einer knieenden Heiligen, die 337.
in verschiedenen Motiven noch auf die Dürer'sche Schule zurückzudeuten scheint, dabei aber, in einer freieren Behandlung, das bestimmte Gepräge einer späteren Zeit trägt. Auf ihren Armen hält sie das Christuskind; sie kniet auf einem Kissen und hat auf demselben eine Krone vor sich liegen; ihr Mantel ist weit über ihre Füße gebreitet. Das Ganze der Arbeit ist nicht ohne Geist und von anziehendem Eindrucke.

Fünf kleine in Holz geschnitzte Reliefs in Einem 338.
Rahmen, deren mittleres mit der Jahrzahl 1570 versehen ist, enthalten Scenen aus der Geschichte des Simson; sie tragen das entschiedene Gepräge der modernen Kunst, haben indefs keinen sonderlich künstlerischen Werth. — Ein größeres Relief, welches in ziemlich 339.
figurenreicher Composition die Kreuztragung vorstellt, erinnert ziemlich entschieden an die bekannten kleinen Gemälde der Brüder Franck; die Arbeit ist sehr sauber behandelt, aber nicht frei von mannigfach manierirten Bewegungen.

340. Einige sehr treffliche Hautrelief-Arbeiten von Holz gehören dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts an. Vorzüglich schön ist das eine dieser Werke, 10⅝ Z. breit und 7½ Z. hoch, welches einen liegenden Christusleichnam, dessen rechter Arm auf einen Todtenkopf gestützt ist und der von einem Engelknaben beklagt wird, darstellt. In geistreichster Entfaltung stellen sich hier dem Auge des Beschauers die Formen eines durchaus edlen und würdigen männlichen Körpers dar; das Ganze desselben ist in einem eben so schönen und grofsartigen Style gehalten, wie das Einzelne der Behandlung das zarteste, weichste Gefühl und zugleich ein vollkommen sicheres Verständnifs verräth. Die Auffassung des Nackten scheint vornehmlich der Richtung des Fiammingo
341. zu entsprechen. (Eine ähnliche Composition zeigt sich in einem etwas kleineren Relief von Elfenbein; ohne einer näheren Beachtung unwerth zu sein, ist hier indefs weder dieselbe Bedeutsamkeit des Ganzen, noch
342. dieselbe Zartheit und Richtigkeit des Einzelnen zu finden). — Von gleicher Dimension mit dem eben besprochenen Holz-Relief und das Gegenstück desselben ist ein zweites, welches den Leichnam des h. Sebastian in ähnlicher Lage, den einen Arm desselben an den Baumstamm gebunden, und ebenfalls einen Engelknaben zu seiner Seite, vorstellt. Die Behandlung ist ganz ähnlich, namentlich dasselbe zarte Gefühl für das Detail der Form; aber die Lage ist minder günstig; die Brustpartie erscheint hiedurch ein wenig beengt, und der Gesammt-Eindruck hat somit nicht dieselbe Erhabenheit. —
343. Auch noch ein drittes Relief, von 10¼ Zoll Höhe und 7¾ Zoll Breite, ist von ähnlicher Behandlung. Es stellt einen Engel dar, welcher bemüht ist, den Leichnam Christi ins Grab zu legen; man sieht beide von vorn, den Christuskörper mit bedeutenden Verkürzungen, die aber nicht glücklich ausgefallen sind. Die Composition ist eine Nachahmung nach B. Spranger und findet sich

unter den Kupferstichen von H. Goltzius*). Das Werthvolle der Arbeit beruht hier demnach nicht sowohl in dem Ganzen als in der schönen Ausführung einzelner Partieen.

Ein Hautrelief, die Geifselung und Verspottung Chri- 344.
sti darstellend, gehört ebenfalls noch einer ähnlichen Richtung wie die besprochenen Arbeiten an; es finden sich auch hier noch im Einzelnen sehr beachtenswerthe Schönheiten. Aber die Ausführung hat nicht mehr die grofsartige Weise, die sich selbst noch in dem dritten der vorgenannten Reliefs bemerklich macht, und die Bewegungen sind nicht frei von Manier. — Neben dieser Arbeit ist eine andre zu nennen, welche aus drei 345.
in Holz geschnitzten Statuetten besteht und ebenfalls die Geisselung Christi vorstellt. Die Schergen sind roh und in einer übertriebenen Weise gebildet; aber der Körper des an den Marterpfahl gefesselten Christus ist mit Gefühl und feinem Verständnifs durchgearbeitet, wenn auch in dem Gesammt-Verhältnifs ziemlich mager. Auch diese Figur dürfte wiederum den Verfertiger als einen an Crucifix-Arbeit gewöhnten Künstler bezeichnen lassen.

Abweichend von diesen Darstellungen und der Rich- 346.
tung der holländischen Genremaler verwandt, ist ein in Holz geschnitztes Relief, welches zwei Bauern und eine Frau, nebeneinander sitzend, trinkend und singend, darstellt und in einer trefflich derben Behandlung, mit frischem, kräftigem Humor ausgeführt ist. — Hieran reiht sich endlich ein kleines Hautrelief, eine Gruppe von 347
drei Bauern, deren einer betrunken ist und von den beiden andern geführt wird, auch dies leicht, kräftig und mit Laune behandelt.

*) Bartsch, P. G. III, p. 83, n 273.

Von Bronze-Arbeiten dieser Periode ist aufser den, im Obigen (n. 268.) und im Abschnitt V. angeführten Werken nur sehr Weniges vorhanden. Zunächst
348. dürften hier die in Bronze gegossenen Figuren dreier Knäbchen, jede 5 Zoll lang, welche auf Decken gestreckt daliegen, zu nennen sein. Diese kleinen Arbeiten sind im J. 1689 unter dem Namen des Fiammingo (geb. 1594, gest. 1644) auf die Kunstkammer gekommen, und in der That entsprechen sie vollkommen den anmuthig naiven Kinderfiguren, in denen dieser Meister, neben grofsartigeren Werken, so eigenthümlich ausgezeichnet ist.

349. Bedeutender ist sodann die lebensgrofse (1 Fufs 1 Zoll hohe) Bronzebüste König Carls I. von England (reg. von 1625—1649). Die Brust ist mit einem Harnisch bekleidet. Ohne zwar durch eine zartere, feinere Belebung ausgezeichnet zu sein, ist die Arbeit doch im Ganzen recht frisch und kräftig ausgeführt und das individuell Eigenthümliche in den Zügen des Königs gut aufgefafst. Welchem der verschiedenen Bildhauer, die von diesem kunstliebenden Monarchen beschäftigt wurden, die Büste zuzuschreiben sei, vermögen wir, in Ermangelung anderweitiger Kennzeichen, nicht zu bestimmen.

Als Beschluſs der plastischen Werke dieser Periode betrachten wir eine Reihe von Portrait-Medaillons, die aus verschiedenen Stoffen bestehen. Mehrere gröfsere Medaillons, unter Glas, sind aus Wachs gearbeitet und mit naturgemäfsen Farben bemalt. Sie stellen zumeist fürstliche Personen aus dem Ende des sechszehnten und dem siebenzehnten Jahrhundert dar und haben, ohne eigentlich tieferen Kunstwerth, doch das Verdienst einer handwerklich tüchtigen Arbeit, oft auch einer sicheren individualisirenden Auffassung.

Bemerkenswerth ist, unter andern, das Bildnifs des 350.
Königes Christian IV. von Dänemark (gest. 1648), mit
dem Namen des Verfertigers C. Rappo. Das Bildnifs 351.
des Königes Christian V. von Dännemark (gest. 1699),
welches mit den Buchstaben G. W. bezeichnet ist, ge-
hört bereits einer späteren Zeit an. — Interessant dürfte 352.
ein Medaillon mit dem Brustbilde des Königes Gustav
Adolph von Schweden sein, indem eine, auf die Kapsel,
darin es sich befindet, aufgedruckte Inschrift besagt,
dafs es dasselbe sei, welches der König der Jacobina
Lauber von Augsburg im J. 1632 sammt seinem durch-
löcherten Spitzenkragen verehrt. (Bekannt ist die Ge-
schichte, wie diese Dame sich auf einem Balle in
Augsburg gegen einige handgreifliche Liebkosungen des
Königs auf nicht minder handgreifliche Weise gewehrt
hatte, so dafs der Spitzenkragen des Helden die Spuren
davon tragen mufste; wie aber der König bestrebt war,
seine Kühnheit durch volle Anerkennung ihrer sittsamen
Standhaftigkeit wiederum gut zu machen.) Die Arbeit
des Portraits ist übrigens wenig ausgezeichnet und nur
der Spitzenkragen, den der König trägt, mit höchster
Zierlichkeit ausgearbeitet, — welches Letztere, falls es
sich mit jener Inschrift richtig verhält, auf besonderen
Befehl des Fürsten geschehen sein dürfte. —

Sodann sind einige kleinere, in Perlmutter gear-
beitete Medaillons zu nennen. Das vorzüglichste unter 353.
diesen ist ein Profil-Portrait des gelehrten Bambergi-
schen Bischofes Johann Philipp von Gebsattel, mit der
Umschrift: „1603. *Joan. Philip. Eps. Bamber. Aeta-
tis* 46." Auf der Rückseite ist das Wappen. — Ein
Medaillon mit dem Portrait Gustav Adolphs ist wiederum 354.
von nur geringer Bedeutung. — Ein hochovales Perlmut-
ter-Medaillon mit dem Bildnisse des Wilibald Pirckhey- 355.
mer dürfte ebenfalls in diese Zeit zu setzen sein. Es
ist der grofsen runden Medaille auf W. Pirckh. vom J.
1517 (vergl. Doppelmayr: „Nachricht von den Nürnb.

Mathematicis und Künstlern" t. XV.) nachgebildet, mit einigen geringen Abweichungen, welche besonders durch die verschiedene Form des Medaillons begründet sind. Die Arbeit, sauber ausgeführt, ist ohne sonderlichen Aufwand von Geist, ziemlich starr und befangen. Die Namensumschrift heifst hier: „*Bilibaltus Pirckheymer.*" Aufserdem findet sich dabei das, aus den Buchstaben HSR zusammengesetzte Monogramm des Verfertigers *).

356. Unter den in Metall gearbeiteten Portrait-Medaillons dieser Zeit ist vor Allen ein Exemplar jenes prächtigen Schaustückes, welches von dem Nürnbergischen Goldschmiede Hans Pezolt oder Bezold (st. 1633) auf Albrecht Dürer gefertigt wurde, zu nennen. Es ist eine genaue Wiederholung jenes in Will's Nürnb. Münzbelustigungen (I, S. 385) abgebildeten und beschriebenen Stückes: auf der Vorderseite das silberne Brustbild Dürers im Profil, im Pelzkleide und der gesammten Pracht seiner langen Locken, auf vertieftem vergoldetem Grunde, (mit diesem aber nicht aus Einem Stück, sondern aufgelöthet), umher ein breiter silberner Rand mit der eingegrabenen Umschrift; auf der Rückseite eine Inschrift zum Ruhme Dürers und auch Pezolts, aus vier lateinischen Distichen bestehend, deren Buchstaben erhaben aus Silber gearbeitet sind, während der Grund mit einer tief dunkelrothen (nicht schwarzen) Emaille ausgefüllt ist. Bei aller Pracht und Sauberkeit ist das Bildnifs Dürer's in dieser vielgerühmten Arbeit indefs ohne ein eigentlich künstlerisches Gefühl, ohne feinere Detailbildung ausgeführt; die Nase namentlich hat eine ungefüg schwere Form. Merkwürdig auch ist der Inhalt der Inschrift. Nennt ihn die Umschrift der Vorder-

*) Brulliot *(Dict. d. m.; nouv. éd.)* I, no. 2488, a. — Br. spricht von dem oben genannten Perlmutter-Medaillon, mit der Angabe, dafs dasselbe früher in der Sammlung des Hrn. Heinlein zu Nürnberg befindlich gewesen sei. Ueber den Namen des Verfertigers weifs er Nichts mitzutheilen

seite allerdings zwar den „deutschen Apelles," so weifs jene, um die Gröfse seines Genie's zu bezeugen, den Leser doch auf weiter Nichts, als auf die Lektüre der Bücher, welche Dürer geschrieben, hinzuweisen. In diesen also bestand zu jener Zeit vorzugsweise der Ruhm des Meisters. (Vergl. oben S. 66, f.). — Aufserdem sind noch verschiedene kleinere, auf Dürer geprägte Medaillen vorhanden, die ebenso wie die genannte, in diese spätere Zeit gehören dürften. Unter ihnen nennen wir eine, auf deren Rückseite drei ritterliche Herren zu Rofs dargestellt sind.

Eigenthümlich interessant sind drei gröfsere Portrait- 357.
Medaillons von der Hand eines anderen Nürnbergischen Künstlers der Zeit, des Bildhauers Georg Schweigger (geb. 1613, gest. 1690). Sie sind hohl in Bronze gegossen, stark erhaben gearbeitet, sehr sauber ciselirt und vergoldet. Die Personen, welche sie darstellen, gehören wiederum der früheren Zeit an; es sind: Pirckheymer, Melanchthon und Theophrastus Paracelsus, die beiden ersten nach den bekannten Dürer'schen Kupferstichen. Auf dem Holzdeckel, der die rohe Rückseite des Pircheymer'schen Medaillons schliefst, steht die alte eingeprägte Inschrift: „*Georg Schweigger, Bilthauer von Nurnberg fec.*". Ohne ebenfalls eine höhere künstlerische Bedeutung zu haben, zeichnen sich diese Arbeiten, wie durch die grofse Feinheit der Ausführung, so auch durch die allgemeine Tüchtigkeit der Anlage aus. —
Von gleicher handwerksmäfsiger Tüchtigkeit, aber ohne 358.
jene saubre Ciselirung, sind noch 6 andre, ähnlich gearbeitete Medaillons, in denen sich die Bildnisse des Melanchthon und Theophrastus wiederholen, und aufserdem Erasmus, Dürer, und zweimal ein Kopf, den man vielleicht für Luthers Bildnifs halten dürfte, dargestellt sind. —

Einige Glasscheiben enthalten, in geschliffener 359.
Arbeit, Portraitbildnisse aus dem Anfange des sieben-

zehnten Jahrhunderts; es sind die Bildnisse einiger nassauischen Herzoge und des Churfürsten Johann Sigismund von Brandenburg. Interessant als frühe Beispiele dieser Kunsttechnik, sind sie im Uebrigen noch ziemlich unbeholfen und ohne künstlerische Freiheit gearbeitet. —

In höchst vollendeter Technik dagegen tritt uns auch in dieser Periode die Stempelschneidekunst entgegen, obgleich wir freilich — bei der mit der Kunstkammer verbundenen Siegelsammlung — die Erfolge derselben nicht an freien figürlichen, sondern nur an stylisirt ornamentistischen Darstellungen (an blofsen Wappen) beobachten können. Ueberall jedoch zeigen uns die letzteren, bei den zu jener Zeit beliebten kleinen Siegeln ebenso, wie bei denen von gröfster Dimension, eine klare Gesetzmäfsigkeit in der Führung der Linien, eine gedrungene Fülle in der Bildung der Form, eine Präcision in der Ausführung, welche sie von den späteren, besonders des achtzehnten Jahrhunderts und nicht minder der heutigen Zeit, sehr vortheilhaft unterscheiden. Es mag genügen, hier nur Ein vorzüglich interessantes Beispiel, ein grofses, in rothes Wachs gedrucktes Urkunden-Siegel des Kaisers Ferdinand III., der von 1637—1658 regierte (No. V.), namhaft zu machen. Dies enthält den doppelten Reichsadler mit der kaiserlichen Krone, auf der Brust das gekrönte Wappenschild mit den Insignien des goldenen Vliefses, auf dem Grunde eine Teppich-Verzierung, und Kränze zur Einfassung. Der Umkreis des Siegels ist hier in schönstem Gleichmaafs ausgefüllt; in den Naturformen (des Adlers) verbindet sich das freiere Element auf eine sehr kräftige Weise mit den strengeren Bedingnissen der Wappenform; dabei herrscht durchweg die zarteste Ausführung alles Einzelnen, der reinste Schwung in den Linien; und vornehmlich in der Umrahmung des eigentlichen Wappens zeigt

360.

sich der sogenannte barocke Styl der Zeit in einer höchst geschmackvollen Weise durchgebildet.

C. Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten.

Die letztgenannten Arbeiten leiten zu den eigentlich zeichnenden Künsten über, von denen wiederum (aufser den, bei Gelegenheit der Kunstschränke namhaft gemachten Arbeiten) noch einige für die in Rede stehende Periode anzuführen sind. Als eins der frühesten unter 361.
diesen nennen wir eine kleine längliche Elfenbeintafel, auf welcher zwei Tritonen, die um eine Nymphe kämpfen, gravirt sind; das Ganze leicht, aber kräftig, nicht ohne Laune und frische Lebendigkeit gehalten. Die Platte ist mit den Buchstaben HS. bezeichnet, die auf den Nürnbergischen Kupferstecher Hans Siebmacher (gest. 1611) zu deuten sein dürften.

Vier hochovale Medaillons von nicht starkem Silberblech sind mit ebenfalls gravirten Portraits versehen. Sie sind sämmtlich sehr tüchtig und lebenvoll gearbeitet, und von der Hand eines und desselben Künstler, des Kupferstechers Simon de Passe (geb. 1581 in Utrecht); auf dreien von ihnen findet sich die Bezeichnung des letzteren, auf einem die des Ortes — London. Das gröfste Medaillon stellt den König Jacob I. von England 362.
(gest. 1625) nebst seiner Gemahlin und seinem Sohne, dem nachmaligen Könige Carl I. dar. — Das zweite 363.
enthält das Bildnifs desselben Königes und daneben das aus den Buchstaben PS zusammengesetzte Monogramm des Stechers*). — Auf dem dritten ist Carl I., noch 364.

*) Wie bei Brulliot *(Dict. d. m. nouv. éd.)* I, no. 3051.

mit dem Titel als Prinz von Wallis, dargestellt, obgleich der Bezeichnung des Künstlers bereits das J. 1626 (schon im vorigen war der König zur Regierung gekommen) beigefügt ist; diese heifst hier nemlich, mit näherer Andeutung des Namens: „*Si. Pa. fec. anno* 1626." —

365. Das vierte Medaillon enthält das Bildnifs der Maria von Oesterreich, Infantin von Spanien (nachmaligen Gemahlin des Kaisers Ferdinand III.), mit der Bezeichnung: „*Simon Pass: fecit Lon.*"

Sodann sind verschiedene kleine gemalte Portraitbilder, zum Theil mit Wasserfarben in Miniatur gemalt, zum Theil Oelbildchen kleiner Dimension, anzuführen. Unter

366. diesen ist namentlich eine Reihe kleiner, in Miniatur gemalter Medaillons, in Bezug auf die ungemein anmuthige, ebenso geistreich lebenvolle wie zierlich ausgeführte Arbeit, die sich in ihnen kund giebt, als merkwürdig hervorzuheben. Sie stellen den Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz (seit 1619 König von Böhmen, — der in der Schlacht am weifsen Berge bei Prag Kurwürde und Krone verloren hatte und 1632 starb), seine Gemahlin (eine Tochter König Jacobs I. von England) und ihre Kinder dar, — ursprünglich 12 Stücke, von denen gegenwärtig indefs 2 Bilder fehlen. Die emaillirten Fassungen der Medaillons hängen zusammen, so dafs sie, zusammengelegt, eine kleine Rolle bilden; auf der Rückseite eines jeden ist Name und Alter der dargestellten Personen, sowie die Zeit der Anfertigung, 1632 und 1633, angegeben. In diesen Jahren aber hielt die Familie sich in London auf; wir haben demnach diese schönen kleinen Malereien wiederum als Erzeugnisse des lebhaften Kunstbetriebes, welchen König Carl I. von England in seinen Umgebungen zu erwecken wufste, zu betrachten. Auf einigen von ihnen hat sich auch der Verfertiger mit den Buchstaben A. C. bezeichnet, was ohne Zweifel auf den Namen eines der berühmtesten Miniaturmaler, der zu jener Zeit in England lebte, des

Alexander Cooper, zu deuten ist. Leider haben sich nicht alle Stücke gleichmäfsig gut gehalten.

Endlich reihen sich an die letzteren Arbeiten der in Rede stehenden Periode noch einige andre Malereien und Zeichnungen an. Unter diesen ist zunächst anzu- 367.
führen eine grofse runde Holzkapsel mit dem in Oel gemalten Bildnisse Christi. In dem Deckel der Kapsel findet sich der bekannte Brief des Lentulus an den römischen Senat über die Person Christi mit zierlicher Schrift eingeschrieben. Das Bildnifs befolgt (wie solche Beispiele öfters vorkommen) die Züge, die jener Brief, wenn auch in sehr allgemein gefafsten Ausdrükken, über die körperliche Erscheinung Christi entwirft; ohne den eigentlichen Ausdruck tieferen Gefühles, zeichnet es sich durch die Ruhe der Form und durch eine gewisse Feinheit und Einfachheit des Tones aus. Die Art und Weise der Malerei deutet auf die Zeit um das J. 1600.

Eine Reihe von kleinen Pergamentblättern (3½ Zoll 368.
breit und 2½ Z. hoch) ist mit zierlichen Zeichnungen in Silberstift versehen: 16 Stück mit Landschaften und eins mit einem Wappen (welches dem der Familie von Brenken ähnlich ist). In den Landschaften sind die Schatten leicht bräunlich mit dem Pinsel angelegt; darüber ist die Zeichnung, soviel als möglich in parallelen Linien, ausgeführt und nur wenig Schattentöne, zur Vermehrung des Effekts, wiederum mit dem Pinsel verstärkt. Der Charakter dieser kleinen Landschaften, die in solcher Art ungemein fein, heiter und geistreich gehalten sind, ist der jener landschaftlichen Schule, die im Süden, in der Nachfolge des Claude Lorrain, ihre Vorbilder suchte; auch finden sich unter ihnen, im Einzelnen, wirkliche römische Ansichten. Der Verfertiger nennt sich auf einigen von ihnen mit dem Namen Coq, auch de Coq; als Zeitbestimmung findet sich die Jahrzahl 1647.

dessen Vorderseite durchweg mit einem feinen, in Silber getriebenenen und mit bunten Emaillefarben sauber bemalten Blumenwerk bedeckt ist. Dazwischen sind mannigfache Reihen edler Steine eingelegt und gröfsere Relief-Medaillons aus einem grünlich blauen Glase, auf denen Köpfe und mancherlei mythische Figuren, zum Theil in einem trefflichen Style, dargestellt sind. In der Mitte der Vorderseite erhebt sich ein kleiner Giebelbau mit einer, in ähnlicher Art prächtig geschmückten Uhr. Auf der Spitze des Giebels, steht die Elfenstatuette einer Minerva; zu ihren Seiten sitzen andere weibliche Statuetten mit Musikinstrumenten, ebenfalls aus Elfenbein gearbeitet; der Styl dieser Figuren ist allerdings bereits ziemlich theatralisch, die Ausführung aber nicht ohne Sauberkeit und Geschmack. Die Seiten des Schrankes sind einfacher und nur mit Elfenbein und Schildpatt geschmückt. Leider ist die reiche Vorderseite des Schrankes mehrfach beschädigt; mehrere der Glas-Medaillons sind herausgebrochen, wobei zugleich auch die emaillirten Ornamente gelitten haben. Dies ist durch Denon, den General-Direktor der Museen von Paris unter Napoleon geschehen, der jene Arbeiten für antike Cameen hielt; da sie sich aber nicht als solche auswiesen, so wurden sie nicht (wie die übrigen Kunstschätze der Sammlung im J. 1806) nach Paris mitgenommen, und so finden sie sich noch gegenwärtig in der Kunstkammer aufbewahrt *).

370. In ähnlicher Pracht, aber ohne die künstlerischen Vorzüge des ebengenannten, ist die Vorderseite eines zweiten Schrankes gearbeitet, der in der Kunstkammer unter dem Namen des „moskowitischen Kunstschrankes" aufbewahrt wird. (Ueber den Ursprung dieses Namens ist keine nähere Nachricht vorhanden.) Die Vorderseite

*) S. L. v. Ledebur, Geschichte der K. Kunstkammer in Berlin. S. 38.

bildet eine grofse, wunderlich barocke Pracht-Architektur von Elfenbein mit blauen gewundenen Säulen, mit schnörkelhaften, reich emaillirten Verzierungen und mit barocken Statuen, an denen das Nackte vergoldet, die Bekleidung mit bunten Emaillefarben bemalt ist. Aufserdem ist noch eine Menge kleiner, in Glas geschliffener Gegenstände, die aber auch keinen eigentlichen Kunstwerth haben, an der Vorderseite des Schrankes vorhanden.

Ein kleinerer Schrank, von achteckiger Form, mit 371.
vier breiteren und vier schmalen Seiten, wird ganz und gar aus Glasplatten mit eingeschliffenen Darstellungen gebildet; vergoldete Holzarbeiten, die mit Edelsteinen und silbernem Filigran geschmückt sind, fassen die Platten ein. Der Haupttheil des Schrankes ruht auf einem vorspringenden Untersatze; vor seinen schmaleren Seiten stehen je drei gewundene Glassäulen; ein dachförmiger Deckel bildet den Schlufs. Die geschliffenen Darstellungen sind zum Theil mythologischen Inhalts (wie z. B. auf der oberen Platte des Daches Diana und Actäon dargestellt sind), zum Theil gehören sie dem modernen Leben an und enthalten Jagd- oder Schlachtscenen u. dergl.; unter letzteren ist namentlich eine grofse Seeschlacht anzuführen. Die künstlerische Auffassung ist hier ohne sonderliche Bedeutung, auch die Technik der Schleifarbeit noch ziemlich roh; doch dürfte sie, auf eine so eigenthümlich reiche Weise und wenigstens in manchen Einzelheiten der Darstellungen nicht ohne glücklichen Erfolg angewandt, für die Geschichte dieses besonderen Kunstzweiges immer sehr beachtenswerth sein.

Die ebengenannten Arbeiten gehören ohne Zweifel
noch dem siebenzehnten Jahrhundert an. Ein zierliches 372.
Schränkchen vergegenwärtigt dagegen den Stand der Kunst um die Zeit des Jahres 1700. Es bildet eine brillante Architektur im Style der Zeit, mit geschmackvoll ausgeführten korinthischen Säulen und mit hohem

Giebelaufsatze, in dem eine astronomische Uhr enthalten ist. Das Hauptmaterial der Arbeit besteht aus Schildpatt. Das Ganze und namentlich der Giebelaufsatz ist reichlich mit silbernen und vergoldeten Ornamenten, Reliefs und Statuetten besetzt, deren Bildung indefs keinen sonderlichen Sinn mehr für schöne Form (oder für Form überhaupt) verräth. — In einer Schieblade des Fufses wird eine Anzahl kleiner silberner und vergoldeter Geräthe, die mit sauberen Email-Malereien verziert sind, aufbewahrt. Diese Malereien sind in demselben französisch theatralischen Style, wie namentlich die Emaillen der Gebrüder Huaut (vergl. unten, n. 471 ff.), ausgeführt.

373. Den genannten Arbeiten ist noch ein kleines Holzkästchen anzureihen, welches reich mit Gruppen von Früchten decorirt ist, die aus bunten Steinen zierlich und mit Feinheit geschnitten sind.

2. Plastische Werke und Geräthe aus verschiedenem Material.

374. An silbernem Prachtgeräth ist für diese Periode nicht sonderlich viel anzuführen. Das Bedeutendste sind einige Pokale, deren Schmuck aus eingesetzten Schaustücken besteht und von denen der gröfste, sich auf die Stiftung und Dotirung der Universität Marburg beziehend, die Bildnisse hessischer Landgrafen enthält. —

375. Sehr zierlich sind einige, in Filigran gearbeitete, Geräthe.

376. An getriebenen Arbeiten in Silber, zumeist kleinerer Dimension, ist eine grofse Menge, darunter jedoch nur sehr wenig von künstlerischer Bedeutung, vorhanden. Das Meiste hievon gehört der Zeit um den Schlufs des siebenzehnten Jahrhunderts an. Interessant ist ein ziemlich grofses, schalenartig vertieftes Medaillon mit dem

stark hervorgetriebenen Bilde eines reitenden geharnischten Feldherrn; im Hintergrunde die Andeutung einer Schlacht. Hier ist die Darstellung fein und belebt; das Kostüm deutet auf die zweite Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts. — Auch ein Paar zweiseitige getriebene 377.
Medaillen holländischer Arbeit verdienen Beachtung. Die eine bezieht sich auf den Admiral Ruyter d. ä., die andere auf den grofsen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, den sie als „*Keurvorst van Brandenburg*, 1666" bezeichnet. Auf der Vorderseite der letzteren sieht man das von zwei Kriegern bekrönte Brustbild des Kurfürsten, auf der Rückseite eine allegorische Darstellung.

An kleinen Holz-Schnitzwerken ist aus der in Rede stehenden Periode wiederum nicht sonderlich Mannigfaltiges vorhanden. Unter diesen ist das Relief einer Ma- 378.
donna, welche ihrem Kinde die Brust giebt (im Style der Compositionen Maratti's) nicht ohne eine gewisse Anmuth. — Mehrere Kampfscenen, die ungefähr den 379.
Compositionen Lebrun's zu vergleichen sind, zeichnen sich durch lebendig bewegte Darstellung und durch feine Ausführung vortheilhaft aus. — Sehr kunstreich ist ein 380.
kleines figurenreiches Schlachtstück, dessen Hautrelief nach vorn zu fast als freie Gruppe heraustritt. Es stellt die Schlacht Josua's mit den Amalekitern dar, im Hintergrunde den Moses, auf dem Berge betend. In den Menschen und Thieren ist ein aufserordentlich bewegtes Leben, das Einzelne der Form zwar — durch gewaltsam anschwellende Muskeln — etwas manierirt, was aber in dem Style des Ganzen und in der Darstellung höchster Kraftäufserungen, eine (wenn auch bedingte) Rechtfertigung findet. — Zwei Hautreliefs mit Jagdscenen, eine 381.
Hirschjagd und eine Eberjagd, sprechen ebenfalls durch ihre saubere Ausführung an. — Zwei bacchische Haut- 382.

reliefs mittlerer Gröfse sind mit dem Namen des Verfertigers S. G. Schwanndaller bezeichnet; ohne sonderlich geistreiche Auffassung, enthalten sie doch manches Naive in einzelnen Figuren und sind in einer, wenigstens handwerksmäfsigen Tüchtigkeit gearbeitet. —

Ein eigenthümlicher Kunstzweig, der in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts beliebt wurde, besteht in Relief-Arbeiten, die musivisch aus verschiedengefärbten Hölzern zusammengesetzt wurden. Die Kunstkammer besitzt verschiedene Werke der Art. Das
383. interessanteste derselben ist ein grofses Brettspiel (1 Fufs 8 Zoll im Quadrat), welches mit der Inschrift: „*Johan Georg Fischer fecit* 1661." versehen ist. Die obere Fläche des Deckels ist mit einer reichen Relief-Composition in dieser Art, die Schlacht von Zama vorstellend, die sich durch ein frisches energisches Leben und eine gewisse Sauberkeit der Behandlung auszeichnet, geschmückt. Das Innere des Brettspiels ist mit einfachen musivischen Verzierungen ähnlicher Art (aber ohne Relief) versehen; die Brettsteine enthalten, auf der einen
384. Seite, in Relief gearbeitete Kriegsgeräthe*). [Eine treffliche kleinere Arbeit von ganz ähnlicher Technik und vollkommen übereinstimmendem Style, ein Relief, welches Araber zu Rofs, mit einem Löwen kämpfend, darstellte, wurde kürzlich, während der Verfasser auf der Kunstkammer arbeitete, daselbst zur Ansicht vorgewiesen. Das Relief war mit einem Monogramm, welches aus den Buchstaben HGF zusammengesetzt, somit ohne allen Zweifel ebenfalls als Hans Georg Fischer zu deuten war, und aufserdem mit der Beischrift „*Egra*" versehen, wodurch zugleich der Wohnort dieses Künstlers — Eger — festgestellt sein dürfte**).]

*) Mehrere Arbeiten von Joh. G. Fischer, von denen zwei ebenfalls aus Brettspielen mit Schlachtstücken bestehen, finden sich im grünen Gewölbe zu Dresden.

**) S. die Monogrammen-Tafel, 16. — Es scheint, dafs diese

Mehrere ähnliche Arbeiten, doch nicht von demselben Werthe sind noch auf der Kunstkammer vorhanden. Unter diesen mögen hier nur, der eigenthümlichen 385.
Darstellung wegen, die Reliefs auf den kreisrunden Seitenflächen einer Pulverflasche genannt werden. Auf der einen Seite sieht man einen Reiter in römischer Tracht, den Curtius, der in einen Abgrund springt, dargestellt; auf der andern Seite eine aufrecht stehende nackte Jungfrau, die in der einen Hand einen Kamm hält, in der andern den Schwanz eines Fuchses, den sie zwischen ihren Schenkeln festklemmt und der sich vergebens zu befreien strebt; hinter ihr ist ein Gehege, über das ein Mann hereinschaut und darauf eine Eule sitzt; am Himmel sieht man den Mond. Das Stück befand sich früher auf der königlichen Rüstkammer in Berlin und mufste zu wunderlichen Deutungen Anlafs geben. Eine bestimmte Erklärung dürfte schwer zu geben sein. Vielleicht darf man hiebei an das ältere Wappen einer bekannten adligen Familie erinnern, auf welchem eine auf einem Fuchs reitende nackte Jungfrau vorgestellt war, mit dem Motto; „Pfui Teufel wie Rasen die Flöhe."

Arbeit dieselbe ist, auf welche bereits vor längerer Zeit im Schornschen Kunstblatte (1822, S. 44.) aufmerksam gemacht und als deren Verfertiger ebendaselbst (S. 192.), vermuthungsweise, der Kunsttischler und Bildhauer Johann Karl Haberstumpf von Eger (geb. 1656, gest. 1724) genannt wurde. Letztere Ansicht scheint indefs wenig begründet, da dieser Name für das G. in dem in Rede stehenden Monogramme, welches auch das Kunstblatt mittheilt, keine Erklärung zuläfst; zugleich gehört wenigstens das oben genannte Schnitzwerk, seinem Style nach, jedenfalls in die Zeit nach der Mitte (nicht um den Schlufs) des siebenzehnten Jahrhunderts. — Hienach dürfte denn auch die Angabe Brulliot's (a. a. O. I, no. 1848), der den Notizen des Kunstblattes folgt, zu berichtigen sein.

Eine andre Kunst-Technik, die in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts zu eigenthümlicher Vollkommenheit ausgebildet wurde, ist die, figürliche Darstellungen aus Eisen zu schneiden. Als der berühmteste Meister dieses Faches wird Gottfried Leygebe genannt, der, 1630 in Schlesien geboren, sich seit 1645 in Nürnberg aufgehalten und dort seine künstlerische Bildung empfangen hatte; im J. 1668, unter dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm d. Gr., wurde er nach Berlin berufen, wo er 1683 starb. Ursprünglich ein Schwertfeger, ward er durch kunstreich geschnittene Verzierungen von Waffenstücken und durch die Anfertigung von Stempeln für Münzen und Medaillen dahin geführt, sich seines schwierigen Materials auch zu selbständigeren Kunstwerken zu bedienen.

Die Kunstkammer besitzt verschiedene Arbeiten seiner Hand, unter denen sich namentlich auch die be-
386. rühmteste derselben befindet. Dies ist eine kleine Gruppe von 10 Zoll Höhe und Breite, deren Sockel mit der Inschrift: „*Gottf. Leygebe* 1680." versehen ist. Sie stellt die Figur des grofsen Kurfürsten auf einem galloppirenden Pferde in ideal römischem Kostüm, einen Lorbeerkranz um den Helm, und mit frei nachflatterndem Mantel dar. Das Pferd schlägt mit seinen Vorderhufen einen dreiköpfigen Drachen nieder, gegen den der Held eine Wurflanze erhebt. Die Arbeit ist mit grofser Liebe behandelt, mit einer unendlichen Feinheit und Sauberkeit in der Ausführung des Einzelnen, besonders was die sämmtlichen Nebendinge anbetrifft; aber dem Ganzen fehlt es an einer leichten, edlen Bewegung und auch die Körper-Verhältnisse, in der menschlichen Gestalt wie in der des Pferdes, sind schwer. Es wird berichtet, dafs Leygebe dreier Jahre zur Vollendung dieser Arbeit bedurft und dafs das Stück Eisen, daraus dieselbe geschnitten, einen Centner gewogen habe. (Als ähnliche, aber nicht so bedeutende Arbeiten, die er

früher ausgeführt, werden eine kleine Reiterstatue des römischen Königs und nachmaligen Kaisers Leopold I., aus einem 29 Pfund schweren Stück Eisen geschnitten, gegenwärtig in der Kunstkammer von Kopenhagen, — und eine Reiterstatue Carls II. von England als St. Georg, aus einem 67 Pfund schweren Stück geschnitten, gegenwärtig in der Kunstkammer von Dresden, namhaft gemacht. Doppelmayr's „Nachrichten von Nürnbergischen Mathemat. und Künstlern" enthalten schlechte Abbildungen dieser drei Figuren, in denen dem Pferde des grofsen Kurfürsten von Brandenburg ein Paar Flügel zuertheilt sind, welche sich am Original nicht finden.)

Ein kleines, in Eisen geschnittenes Hautrelief (3 Z. breit, 2⅜ Z. hoch, stellt den Heliodor dar. Der Tempelräuber liegt unter den Füfsen des Pferdes, auf welchem der geharnischte göttliche Reiter sitzt; die beiden Engel stehen dabei, und führen mit ihren Ruthen arge Streiche gegen den Niedergesunkenen. Das Ganze ist kräftig componirt, derb in den Intentionen, aber ebenfalls, bei seiner Ausführung, von schweren Formen. Eine Bezeichnung des Künstlers ist nicht vorhanden, aber der mit dem vorigen vollkommen übereinstimmende Charakter desselben, bei der Seltenheit der ganzen Technik, läfst keinen Zweifel gegen die Annahme, dafs das Hautrelief von Leygebe herrühre, aufkommen. (Auch wird dasselbe schon, in F. Nicolai's „Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern u. s. w., welche sich in Berlin aufgehalten haben," unter den Werken Leygebe's — damals noch als im Privatbesitz befindlich — aufgeführt.) 387.

Als eine dritte kunstreiche Arbeit Leygebe's ist eine ovale Kapsel von Eisen anzuführen, welche durch einen Lorbeerkranz eingefafst und auf beiden Seiten mit Reliefs geschmückt ist (3½ Zoll hoch, 2⅜ Zoll breit). Auf der einen Seite ist Amor als der Beherrscher der drei Reiche dargestellt, — auf einem Adler, auf einem Delphin und auf dem Cerberus reitend und die Attribute 388.

des Jupiters, des Neptun und des Pluto tragend. Auf der andern Seite findet sich Amor ebenfalls in dreifacher Darstellung, mit Vögeln schwebend, mit einem Drachen und mit einem Schwan spielend. Die Ausführung ist wiederum höchst sauber, besonders in den Thieren; in den Figuren des Amor zeigt sich, neben einer trefflich natürlichen Behandlung, zugleich eine frische Naivetät in der Auffassung, die sich im Einzelnen sogar (in der Figur des schwebenden Amor) zu einer graziösen Anmuth ausbildet. Im Innern sind auf der einen Seite Darstellungen in flachem Relief, theils versilbert, theils vergoldet, angebracht: eine Tafel mit den Zeichen der Planeten und drei Genien mit einer Sichel, mit dem Bilde des Mondes und mit einem Todtenkopfe. Dabei findet sich, in einem Halbmonde stehend, das aus den Buchstaben G L zusammengesetzte Monogramm des Künstlers*). Die andre Seite des Inneren hat punktirte Verzierungen.

389. Ein aus Eisen geschnittenes Medaillon enthält auf der einen Seite das Brustbild Christi, drei Viertel von vorn, fein gearbeitet aber ohne eigentliche Bedeutsamkeit der Form und des Ausdruckes; auf der andern Seite eine Kugel mit einem Kreuz und darunter die Buchstaben G. L, wiederum zur Bezeichnung des Namens Gottfried Leygebe.

390. Als Zeugniss der kunstreichen Waffenarbeiten Leygebe's ist ein aus Eisen geschnittener Degenknopf anzuführen, dessen Kugelfläche durch die Relief-Darstellung des Kampfes des Herkules mit den Centauren ausgefüllt wird. Es ist eine reiche, lebenvolle Composition, die sich, was das Ganze anbetrifft, mit glücklicher Berechnung dem schwierigen Raume fügt. Doch findet man im Einzelnen manche Mängel in den Verhältnissen der Körper (wie namentlich der Oberkörper des Herkules

*) Brulliot a. a. O. I, no. 2186.

auffallend zu klein ist), die aber durch die ungünstigen Bedingungen der Arbeit auf gewisse Weise entschuldigt sein dürften. Die Ausführung ist auch hier sehr sauber. Eine äufsere Bezeichnung, dafs die Arbeit von Leygebe herrühre, ist nicht vorhanden; die ganze Behandlung indefs ist wiederum so, dafs auch in diesem Falle kein Zweifel hiegegen statthaft ist. — Aufser diesem Stück 391.
sind noch mancherlei Waffenzierden, Degengriffe, Stichblätter, Dolchscheiden u. s. w., mit kleinen, in Eisen geschnittenen Darstellungen vorhanden, die indefs zumeist einen mehr untergeordneten Werth haben und die, wenn man sie mit der künstlerischen Thätigkeit Leygebe's in Zusammenhang bringen will, wohl nur auf seine Werkstätte, nicht auf seine eigne Hand, zurückdeuten können.

Dagegen dürfte eine in Eisen geschnitzte Statuette, die als die letzte von den Arbeiten dieser Art anzufüh- 392.
ren ist, wiederum vielleicht von Leygebe herrühren. Es ist ein dickes Männlein, dafs sich in bequemer Stellung hingekauert hat und sein Geschäft durch den Genufs der Tabackspfeife erleichtert. Die Arbeit ist derb, einfach, doch ebenfalls nicht ohne Sauberkeit, und in einer eigen vergnüglichen Weise durchgeführt.

Aufser den genannten Arbeiten Leygebe's ist sodann 393.
noch ein anderes Werk, als Beispiel seiner anderweitigen Leistungen im Fache der Bildhauerkunst, anzuführen. Es ist ein grofses, starkerhabenes Bronze-Relief (2 Fufs 3 Zoll hoch, 2 Fufs 1 Zoll breit), welches, von einem Lorbeerkranze umgeben, das Profil-Bildnifs des Kurfürsten Friedrich Wilhelm in Lebensgröfse enthält. Das Gesicht ist tüchtig und mit Gefühl für die Form gearbeitet, das Haar sehr fein ciselirt; der Ansatz des Körpers und des Gewandes verräth dagegen einen gewissen Mangel an plastischem Sinn für die gröfsere Di-

mension. Die Arbeit führt die Inschrift: „1671. *G. Leigebe ad viv. fecit.*"

394. Eine andre Bronze-Arbeit bezieht sich auf einen der Nachfolger Leygebe's in Berlin. Es ist das, drei Fuſs hohe Modell des Monumentes, welches dem groſsen Kurfürsten durch Andreas Schlüter — den gröfsten Bildhauer und Baumeister der gesammten in Rede stehenden Periode (geb. 1662, gest. 1714) — auf Befehl des Kurfürsten Friedrich III. (nachmaligen Königes Friedrich I.) errichtet wurde und welches noch gegenwärtig die lange Brücke zu Berlin schmückt. Es ist eine vollständige Wiederholung jenes unvergleichlichen colossalen Werkes: die Hauptmasse des Postamentes auch hier aus Marmor gearbeitet — die an demselben befindliche Inschrift (mit gleicher Angabe des Jahres der Weihe, 1703), die Reliefs, die vier Statuen der daran angefesselten Sclaven, sowie die Equester-Statue des Kurfürsten in ihrem römischen Costüme, in Bronze gegossen. Es wird berichtet (Nicolai, a. a. O. S. 104), daſs das in Rede stehende Werk der Abguſs des ursprünglichen, von Schlüter allein gearbeiteten Modelles sei und daſs der Guſs desselben von dem Gieſser Joh. Jacobi, von dem das colossale Monument selbst gegossen wurde, herrühre. Wir müssen indeſs die Richtigkeit dieser Angabe, wenigstens sofern diese von Schlüters Originalmodell spricht, — dahin gestellt sein lassen.

Noch zwei andre Bronze-Arbeiten sind hier einzureihen, die wiederum der zweiten Hälfte des siebenzehn-
395. ten Jahrhunderts angehören dürften. Die eine (13 Zoll hoch) ist der Kopf eines alten Mannes mit nacktem Schädel, scharfgebogener Nase und emporgerichtetem Antlitz, in den alten Verzeichnissen der Kunstkammer als „Heraclit" benannt; die Arbeit ist tüchtig und mit
396. lebendiger Energie durchgeführt. — Das zweite Stück (14 Zoll hoch) gehört zu den derben Späſsen der Zeit; es stellt einen alten Narren dar, welcher, in nicht ganz

feiner Tournüre, brütend auf einem Neste mit Eiern sitzt, aus denen bereits einige kleine Närrchen hervorkriechen; die Ausführung zeugt, wie der Gegenstand, von einer sorglosen Derbheit.

Hiebei mögen ferner zwei andere, gröfsere Sculptur-Werke, welche das Bildnifs des grofsen Kurfürsten enthalten, erwähnt werden. Zuerst eine lebensgrofse Mar- 397.
morbüste, die nicht ohne ein gewisses Verdienst gearbeitet ist; sie ist zwischen den Jahren 1705 und 1709 auf die Kunstkammer gekommen und rührt vermuthlich von der Hand des damaligen Hofbildhauers Joh. Christoph Döbel her. — Sodann eine, ebenfalls lebens- 398.
grofse, aus Holz geschnitzte und mit naturgemäfsen Farben bemalte Statue, welche den Helden ganz gepanzert, nur das Haupt unbedeckt, und im kurfürstlichen Mantel darstellt. Diese Arbeit (die im J. 1705 auf die Kunstkammer gekommen ist) steht indefs bereits mit den lebensgrofsen Wachsfiguren dieser Zeit, bei denen die künstlerische Bedeutung untergeordnet ist und von denen weiter unten gesprochen werden wird, auf gleicher Stufe.

Auch eine kleinere Büste, 8¼ Zoll hoch, in Holz 399.
geschnitzt und bronzirt, welche den König Karl XII. von Schweden darstellt, ist hier zu erwähnen. Sie ist, zufolge einer Angabe auf der Rückseite der Büste, von Kretschmer, Hofbildhauer in Dresden, gearbeitet, zwar ohne feinere Detaillirung der Form, aber mit einer gewissen geistreichen Anlage und namentlich mit dem Ausdrucke grofser Kraft in der Partie des Mundes.

An Elfenbein-Schnitzwerken ist aus dieser Periode wiederum verschiedenes eigenthümlich Interessante anzuführen, namentlich zunächst einige Werke, die noch der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts angehören und vermuthlich insgesammt von der Hand des Bildhauers

Leonhard Kern, der in der früheren Zeit des Jahrhunderts besonders zu Nürnberg thätig war, im J. 1648 nach Berlin gerufen wurde und 1663 starb, herrühren.

400. Das wichtigste unter diesen ist eine ungemein kunstreich componirte Gruppe von 8¾ Zoll Höhe, welche Adam und Eva vorstellt. Adam sitzt auf einem Felsstück; vor ihm und zu ihm gebeugt steht Eva, indem sie ihn mit der Rechten umfafst und ihm mit der Linken den Apfel hinreicht. Hinter Adam steht ein Windhund, den er mit der linken Hand streichelt; am Boden sieht man eine Schildkröte. Die Auffassung in den Figuren ist ohne eigentlich höheren Adel, mehr Nachahmung einer gemeineren Natur, was besonders in der Gestalt des Adam, durch das schmalere Verhältnifs der Schultern, das schwerere der Hüften, auffällig ist, während die Gestalt der Eva im Ganzen einen bedeutenderen Eindruck gewährt. Auch die Köpfe beider sind, ohne eine Richtung auf Idealität, ganz in einem mehr nüchternen Portrait-Charakter gehalten, was namentlich wiederum in dem Kopfe des Adam, der den zu jener Zeit üblichen Schnurrbart und Knebelbart trägt, hervortritt. Dabei aber ist wenigstens dies Element der Naturnachahmung mit grofser Sorgfalt in jeder Einzelheit durchgebildet, jede Bewegung belebt; überhaupt ist, wie auf das Ganze der Composition für die verschiedenen Gesichtspunkte, so auch auf die Ausführung ein grofser Fleifs verwandt, der sogar in der Behandlung der Haare bis über die wünschenswerthe Grenze hinausgeht. An dem Felsstück, darauf Adam sitzt, findet sich das aus den Buchstaben LK zusammengesetzte Monogramm *), welches unzweifelhaft auf den in Rede stehenden Künstler zu deuten ist; und dies um so sicherer, als der sehr bemerkenswerthe und in mehrfacher Beziehung keineswegs erfolglose Fleifs, der sich an dieser Arbeit zeigt, mit der

*) S. die Monogrammen-Tafel, 17.

Nachricht, „dafs es ihm in Elfenbein-Bildern zu seiner Zeit fast keiner gleich gethan" *), sehr wohl übereinstimmt.

Drei einzelne Statuetten sind denen der eben besprochenen Gruppe nahe entsprechend. Zwei von die- 401.
sen, deren jede 11 Zoll hoch ist, stellen wiederum Adam und Eva, und zwar gleichfalls in einer gegenseitigen Beziehung, dar. Sie sind gegeneinander gewandt, miteinander sprechend, Eva in der Geberde des Ueberredens; hinter Adam steht auch hier ein Windhund, hinter Eva ist die Schlange angebracht. Die ganze Körper-Auffassung gehört derselben Richtung an, wie die des vorgenannten Werkes; nur ist bei der Figur des Adam ein andres Modell mit etwas stärkeren Hüften benutzt worden; die Köpfe, vornehmlich der der Eva, sind ebenfalls denen der Gruppe sehr ähnlich. Wir werden somit auch diese Figuren mit gröfster Wahrscheinlichkeit dem Leonhard Kern zuschreiben dürfen. Ein Haupt-Unterschied zwar besteht darin, dafs hier nicht jene, fast übertriebene Sorgfalt der Ausführung vorherrscht; doch ist dieser Umstand nicht so bedeutend, dafs er zu einem Zweifel an unsrer Annahme Veranlassung geben könnte; im Gegentheil scheint in jener Gruppe die ganz bestimmte Absicht: in dem einzelnen Werke ein Beispiel der vollständigsten Meisterschaft vorzulegen, sich deutlich kund zu geben, was denn von selbst auf eine minder raffinirte Ausführung bei andren Arbeiten zurückschliefsen läfst. — Von der dritten Statuette gilt ganz 402.
dasselbe. Diese ist 7½ Zoll hoch und stellt eine nackte Nymphe dar, die ein Getränk aus einem Kruge in eine Schaale giefst. Bei leichterer Ausführung und bei einem fast mehr hervortretenden Bestreben nach Anmuth und Zartheit der Form liegt auch hier eine den Figu-

*) Doppelmayr: Hist. Nachricht von den Nürnb. Künstlern, S. 229.

ren jener Gruppe vollständig entsprechende Körper-Auffassung zu Grunde, ist namentlich der Kopf wiederum den Köpfen der beiden Figuren der Eva vollkommen ähnlich gebildet.

403. Ein viertes Werk dürfte ebenfalls dem Leonhard Kern zuzuschreiben sein. Dies ist die grofse Elfenbeinfigur eines nackten Knaben, welche, sitzend, 13 Zoll in der Höhe mifst. Der Knabe sitzt auf einem Füllhorn, über das ein Gewand gebreitet ist und daraus Kronen, Münzen und Aehnliches (Insignien der Hoheit und Macht) hervorströmen; auf der Spitze des Horns ist eine Kurmütze angebracht. Daneben liegt ein Todtenkopf. Die Kurmütze läfst in dem Knaben einen jungen Kurprinzen, der Todtenkopf den früh erfolgten Tod desselben erkennen; unter diesen Verhältnissen aber (und da das Werk als fürstliches Eigenthum bereits im J. 1695 an die Kunstkammer abgeliefert wurde) kann in ihm kein Andrer als der älteste Sohn des grofsen Kurfürsten, welcher im Mai 1648 geboren wurde und im October 1649 starb, dargestellt sein. Da aber in dieser Zeit der so berühmte L. Kern sich bereits in den Diensten des Kurfürsten befand, so ist es wenigstens sehr wahrscheinlich, dafs gerade ihm die Arbeit, welche die Erinnerung an einen geliebten Gestorbenen festzuhalten bestimmt war, übertragen sein dürfte. Auch stimmt hiemit die Auffassung (soweit zwischen dieser Arbeit und den vorgenannten ein Vergleich statthaft ist) sehr wohl überein; auch hier ist eine naiv unbefangene, lebenvolle Nachahmung der Natur vorherrschend; das Kind sitzt, ohne sonderliche Leichtigkeit in Stellung und Geberde, gerade aufrecht da; die Züge des Gesichtes sind ungemein individuell gehalten. Die Behandlung ist etwas leicht, aber geistreich; dafs dieselbe nicht zarter durchgebildet ist, kann sehr leicht aus dem nahe liegenden Grunde, dafs dem Künstler keine lange Zeit zur Vollendung gerade eines solchen Werkes vergönnt sein mochte, erklärt werden.

Noch ein andres Werk endlich giebt sich als eine 404.
unzweifelhafte Arbeit des Leonhard Kern zu erkennen. Es ist ein in Speckstein geschnitztes ($4\frac{1}{2}$ Zoll hohes, $3\frac{3}{8}$ Z. breites) Relief: das nackte Brustbild eines bärtigen Mannes, welcher die Arme über die Brust gelegt hat und den rechten Zeigefinger wie im ernsten Gespräche erhebt. Unterwärts findet sich dasselbe Monogramm, wie bei der Gruppe von Adam und Eva, und daneben die Altersbestimmung: „*Ae.* 55" *); die Art und Weise, wie letztere und das Monogramm neben einanderstehen, deutet darauf hin, dafs sie sich auf einander beziehen, dafs das Werk somit als des Künstlers eignes Portrait betrachtet werden mufs. Zwar ist auf der Holzplatte, die den Rahmen des Reliefs gegenwärtig auf der Rückseite verschliefst, von neuerer Hand bemerkt, dafs dasselbe einen Grafen von Hohenlohe darstelle und dafs es von Lucas Kilian (und zwar vom J. 1632) herrühre. Beides scheint indefs nicht richtig. Wie bemerkt, kann die Altersangabe nur auf den Namen, den das Monogramm bezeichnet, bezogen werden; und hiebei wird denn auch die seltsame Caprice, ein Bildnifs nackt, zugleich mit einem eigenthümlich schmerzlichen Ausdruck in Stirn und Augen und in der angedeuteten Geberde darzustellen (denn in den eignen Portraits von Künstlern findet sich wohl öfter Aehnliches) minder auffallend. Dafs das Werk aber von Lucas Kilian gefertigt sei, dafür dürfte sich schwerlich irgend ein besondrer Grund anführen lassen; es ist nicht bekannt, dafs dieser Künstler, ein Kupferstecher, sich im Fache der Bildhauerei irgendwie umgethan habe; auch findet sich nur Ein Fall, in welchem er eine Arbeit mit einem Monogramm, doch von andrer Form, bezeichnet haben dürfte (Brulliot, a. a. O. I, No. 2748. und III, App. 1, no. 345, a.). Im Gegentheil entspricht die in

*) S. die Monogrammen-Tafel, 18.

Rede stehende Arbeit vollkommen, und namentlich was die etwas conventionelle Behandlung der Haare anbetrifft, der Technik an jener, dem Leonh. Kern zuzuschreibenden Gruppe von Adam und Eva.

405. Andre Elfenbeinarbeiten, zunächst aus der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, reihen sich den vorgenannten an. Seltsam in Auffassung und Form sind unter diesen zwei Gruppen. Die eine derselben stellt Perseus und Andromeda, am Felsen über dem Drachen hängend, dar; die menschlichen Figuren sind aus Elfenbein, der Felsen, einige Theile des Drachens und das Postament, darauf die Gruppe ruht, aus einer dunklen componirten Masse gebildet. Die Anordnung des Ganzen, die Bewegungen der Figuren sind abentheuerlich aufgefafst, doch nicht ohne eine gewisse frische Leben-

406. digkeit. Aehnlich ist die zweite Gruppe, in der ein Mann ein nacktes Weib (das auf seiner Brust und Schulter förmlich reitet) und dieses einen Knaben emporhebt. Beide Arbeiten befanden sich übrigens bereits im J. 1688 auf der Kunstkammer.

407. Wenig bedeutend, wenn auch nicht ohne ein gewisses Formengefühl gearbeitet, ist die Figur eines Atlas, welcher die Himmelskugel trägt, und neben dem, an der Fufsplatte, einige Genien angebracht sind. Auf der Kugel sind die Sternbilder angedeutet; oberwärts auf derselben sitzt, in sehr kleiner Dimension, die allegorische Figur der Religion. Die Kugel ist aufzuklappen und enthält im Innern drei Abtheilungen aus vergoldetem Silber, über denen, in der Mitte, ein elfenbeinernes Kindchen sitzt, welches Seifenkugeln blässt. Das Ganze scheint ein Prunkgeräth für die fürstliche Tafel zu sein.

408. Interessanter ist eine mittelgrofse Statuette der h. Anna, welche die kleine Maria auf dem Arme trägt. Ohne zwar in den Linien eine edlere Klarheit zu entwickeln, zeichnet sich die Figur doch noch durch eine

eigenthümliche Würde, sowie durch die leichte Behandlung des Gewandes, aus.

Im höchsten Grade merkwürdig ist dagegen ein 409.
kleines, $3\frac{7}{8}$ Zoll hohes Kunstwerk, welches dem letzten Decennium des siebenzehnten Jahrhunderts angehört und in jeder Beziehung eine solche Meisterhaftigkeit entwikkelt, dafs man dasselbe, in Rücksicht auf die allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwickelungs-Verhältnisse, der schönen Periode zu Anfange des Jahrhunderts zuschreiben würde, liefse sich die Zeit der Anfertigung nicht aus eigenthümlichen Umständen mit vollkommener Sicherheit feststellen. Das Ganze bildet den aus Elfenbein geschnitzten Griff eines Spazierstockes. Es ist eine Gruppe von sechs Genien, die sich eben so ungezwungen wie kunstreich emporbaut, um oberwärts den Kurhut und das Scepter zu tragen; der eine der Genien hat sich den Hosenbandorden naiv wie eine Degenkoppel um den Leib gehängt. Der Kurhut und der Hosenbandorden lassen hier nur auf ein einziges bestimmtes Ereignifs schliefsen, nemlich auf die Ueberreichung des Ordens, von Seiten des Königes Wilhelm III. von England, an Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg (den nachmaligen König), welche im J. 1690 stattfand. Gewifs ist anzunehmen, dafs das Kunstwerk, welches dies Ereignifs festzuhalten bestimmt war, nicht bedeutend später gefertigt sei; auch kann die Vollendung desselben höchstens nur auf zehn Jahre hinausgerückt werden, indem es bereits im J. 1700 an die Kunstkammer abgeliefert wurde. Die Arbeit ist mit einem aus den Buchstaben MD bestehenden Monogramm bezeichnet *). Vergleicht man die Reihe derjenigen Künstler, welche in der in Rede stehenden Zeit für den Berliner Hof arbeitete **), so findet man nur den Namen des Hofbildhauers

*) Wie bei Brulliot, I, no. 1652.
**) Nicolai a. a. O.

Michel Däbeler (auch Döbeler und Döbell geschrieben, gest. 1702), auf welchen dies Monogramm passen und dem man somit die Arbeit zuschreiben dürfte. (Freilich fehlt es bis jetzt an speciellen Zeugnissen, dafs derselbe sich gerade in solchen Schnitzwerken aus Elfenbein ausgezeichnet habe.) Die Aufgabe, welche dem Künstler bei der Anfertigung dieses Werkes gestellt war, machte die Besiegung ganz eigenthümlicher Schwierigkeiten nöthig: das Ganze der figurenreichen Gruppe mufste eine cylinderartige Form beobachten, nach oben hin um ein Weniges an Stärke zunehmen, und alle vorspringenden Theile mufsten (um, im Fall des Gebrauches, eine bequeme Handhabung möglich zu machen) vermieden werden. Diesen Anforderungen ist aufs Vollständigste genügt, aber die Besiegung dieser Schwierigkeiten bildet nur das geringere Verdienst des Künstlers. Höchst ungezwungen, in vollkommenster Leichtigkeit und fröhlichster Naivetät klettern die Figuren der sechs Kinder übereinander empor; es ist, als ob sich die Gruppe in gar keiner andern als der vorgeschriebenen Form hätte gestalten können. Dabei ist ferner nirgend eine auffallende Lücke, ist der Raum überall aufs Gleichmäfsigste erfüllt; und doch wird nirgend die Bewegung der einen Gestalt durch die der andern beeinträchtigt, doch entwickelt sich jede einzelne in vollkommener Freiheit, in vollkommen ausgebildeter Form, doch bietet sich dem Auge des Beschauers auf jeder Seite eine höchst harmonische Bewegung der Linien dar. Bei alledem endlich — und hierin scheint uns der gröfste Vorzug des kleinen Werkes zu liegen — sind die einzelnen Gestalten mit der zartesten Weichheit, mit der edelsten Naturwahrheit durchgebildet, tragen sie alle das Gepräge einer Anmuth, einer reinen kindlichen Schönheit, wie wir Aehnliches kaum in den reizenden Kinderfiguren eines Fiamingo wiederfinden. — Wir staunen, wenn wir in jener Zeit, welche die Kunstgeschichte als die

eines tiefen Verfalles zu bezeichnen pflegt, den erhabenen Leistungen des Andreas Schlüter begegnen; und doch verrathen diese, wenn auch nur in untergeordneten Theilen, den Charakter der Periode, der sie angehören. Das in Rede stehende, so unscheinbare kleine Werk, welches von dem flüchtigen Beschauer so leicht übersehen wird, zeugt bis in das letzte Detail von einer Tiefe des Wissens, von einer Lauterkeit des Gefühles, von einer Sicherheit der Hand, welche wir nur auf den höchsten Gipfelpunkten der Kunst wiederfinden; nur seine Bestimmung (und die durch diese gebotene Hauptform, als Bekrönung eines schlanken Stabes) ist es, welche den Geschmack der Zeit um das Jahr 1700 erkennen läfst.

Uebrigens steht dies Werk nicht gänzlich isolirt da. Die Kunstkammer bewahrt noch eine Reihe ähnlicher, aus Elfenbein gearbeiteter Griffe von Spazierstöcken, von derselben oder von kleinerer Dimension, welche zumeist ebenfalls mit Kinderfiguren geschmückt sind. Sie sind von verschiedenem Kunstwerth; einige stehen dem ebenbesprochenen Stück ziemlich nahe, besonders eins, welches derselben Hand, die jenes gefertigt, anzugehören scheint. Hier sieht man fünf Kinder dargestellt, welche Trauben und andere Früchte tragen. Auch in diesen Figuren entwickelt sich eine ähnlich reizvolle und naivschöne Naturwahrheit, so dafs das Ganze wiederum in hohem Grade beachtenswerth erscheint; doch ist die Arbeit von einer ungleich einfacheren Composition, indem die Figuren nur mehr in relief-artiger Weise aus einem festen Kerne hervortreten. (Einer der Stockgriffe enthält, eigenthümlich abweichend von den übrigen, auf der einen Seite das Brustbild einer Frau, auf der andern einen Todtenkopf, eine Zusammenstellung, welche an die oben, n. 333—336, erwähnten Doppelköpfe erinnert.) — Neben diesen Stockgriffen mag hier zugleich noch ein andres kleines Werk genannt werden, welches

410.

411.

412.

indefs bereits um einige Decennien jünger sein dürfte. Es ist eine elfenbeinerne Stock-Krücke, in der Gestalt eines weiblichen Brustbildes, das einen zierlichen, geflochtenen Strohhut trägt und hinterwärts, nach Art einer Sirene, in die reich verzierte Krücke übergeht. In der Behandlung zeigt sich hier die galanteste französische Manier; es ist eine ungemein zierliche Spielerei, aber sie hat wenigstens das Verdienst, eben nicht mehr sein zu wollen.

413. Ein Paar andre Arbeiten reihen sich denen der vorgenannten Stockgriffe näher an. So eine Gruppe zweier Kinder, die in anmuthiger Bewegung nebeneinander hinkriechen, und die wohl unter dem Einflufs jenes vorzüglich begabten Meisters entstanden sein dürfte. — So
414. eine zweite, 8 Zoll hohe Gruppe, welche Venus und Amor darstellt; Venus hält einen Apfel empor, nach welchem der Knabe eifrig verlangt. In der Gestalt des letzteren, dessen Bewegung zwar nicht mehr eine gleich naive Anmuth hat, scheint sich indessen auch hier derselbe Einflufs kund zu geben; die Figur der Venus dagegen ist gänzlich verfehlt und trägt entschieden das Gepräge des verdorbenen Geschmackes, der zu jener Zeit vorherrschend war. Uebrigens findet sich, was für Zeit- und Ortbestimmung des ganzen, so eben besprochenen Cyklus von Elfenbeinschnitzwerken nicht unwichtig sein dürfte, von dieser Gruppe wiederum die Notiz, dafs sie dem Könige Friedrich I. von seinem Sohne, dem Kurprinzen Friedrich Wilhelm, zum Neujahr 1703 verehrt und dafs sie noch in demselben Jahre an die Kunstkammer abgegeben wurde.

415. Als ein beachtenswerthes Werk aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts ist ferner eine kleine Elfenbeinstatuette der h. Jungfrau anzuführen. Sie ist mit Rosen bekränzt und steht auf einer Kugel; das Postament, dessen Verzierungen besonders zur Rechtfertigung der angegebenen Zeitbestimmung dienen, enthält den Na-

men der Maria (ohne den man allerdings möglicher Weise eine andre Heilige in der Dargestellten zu erkennen geneigt sein möchte). Sie ist in einer lebendig affektvollen, doch nicht manierirten Stellung gehalten, die Gewandung ebenfalls sehr bewegt, doch in grofse Massen geordnet und, wenigstens im Einzelnen, sehr leicht und zart behandelt.

Zwei Altaraufsätze derselben Zeit führen dagegen 416.
wiederum sehr augenscheinliche Beispiele des verdorbenen Geschmackes vor. Sie sind aus Elfenbeinstücken (jedes von 10 Zoll Höhe und 6 Zoll Breite) gebildet und stellen, der eine den Sturz der bösen Engel, der andre das jüngste Gericht dar. Sie bestehen ganz und gar aus einem Gewimmel einzelner Figuren, die über- und hintereinander schweben und stürzen und nur mit einzelnen Gliedern einander berühren. Die Arbeit ist, in Betracht der hiebei nöthigen vielfachen Durchbrechungen, allerdings zwar auf gewisse Weise merkwürdig, dabei aber ohne alles künstlerische Gefühl. Beide zeigen übrigens genau dieselbe Behandlung und auch die bronzenen Ornamente, durch die sie eingefafst werden und die ihren Fufs bilden, stimmen ganz miteinander überein.

Aus der in Rede stehenden Periode, dem Ende des siebenzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, ist ferner eine sehr bedeutende Anzahl von Relief-Arbeiten in Elfenbein vorhanden, zumeist religiösen, nur einige wenige mythischen oder allegorischen Inhalts. Im Ganzen findet sich unter ihnen aber nur sehr wenig, was durch lebenvolle Behandlung, durch Reinheit und Würde des Gefühles nur einigermaafsen ausgezeichnet wäre. Es wird genügen, auf einige wenige dieser Arbeiten aufmerksam zu machen.

Ein kleines Relief von 4⅝ Zoll Höhe enthält die Ma- 417.
donna, unter dem Kreuze sitzend, an deren Schoofs der Leichnam des Sohnes lehnt, zwei Engel, die klagend

zu den Seiten stehen, zwei andre oberwärts mit den Marter-Instrumenten. Die Composition erinnert an die spätesten Leistungen der italienischen Kunst, doch hat die Ausführung eine gewisse Tüchtigkeit, und die Gestalt der Madonna ist nicht ohne Würde. —

418. Ein gröfseres, aus mehreren Elfenbeinstücken zusammengesetztes Relief, 9¾ Zoll hoch und 7 Z. breit, enthält die Darstellung des jüngsten Gerichtes, in den Motiven der bekannten grofsen Composition Michelangelo's nachgeahmt. Es besteht aus einer Unzahl kleiner Figürchen, die nicht ohne Sauberkeit ausgearbeitet sind; das Ganze aber hat keine sonderlich künstlerische Bedeutung. —

419. Am Tüchtigsten und Anziehendsten, wenngleich immer den allgemeinen Charakter der Zeit nicht verläugnend, ist die auf schwarzen Sammt aufgelegte Relief-Figur des Atlas, welcher die Himmelskugel trägt.

Zwei Reliefs sind wegen der, auf ihnen vorhande-

420. nen Bezeichnung der Verfertiger zu bemerken. Das eine von diesen, 4½ Zoll hoch und 2⅞ Z. breit, stellt einen Eremiten dar, der einen langen knotigen Stab in der Hand trägt, im Hintergrunde ein Kirchlein. Die Figur ist, was das Ganze der Stellung anbetrifft, nicht übel gedacht, aber von oberflächlicher, nicht einmal verhältnifsrichtiger Behandlung. Unterwärts findet sich das erhaben gearbeitete, aus den Buchstaben P H zusammengesetzte Monogramm des Künstlers *). Eine neuere Aufschrift auf der Rückseite erklärt dasselbe mit den Wor-

421. ten: „*Pfeifhofen fecit*". (?) — Das zweite Relief, welches 4½ Zoll hoch und 6¾ Z. breit ist, enthält die Darstellung der Kreuzigung Christi. Das Kreuz mit dem Körper des Heilandes wird von einigen Knechten mit Seilen emporgezogen, während andre Knechte und Krieger mit Lanzen dasselbe zu stützen bemüht sind; am

*) Es gleicht dem des Peter van Harlingen, welches bei Brulliot (*Dict. Nouv éd.*) I, n. 2456 verzeichnet ist.

Boden liegen die beiden andern Kreuze mit den Schächern; weiter zurück sieht man Schaaren von Zuschauern. Die Composition ist ziemlich lebhaft, einige Stellungen der Knechte sind gut gedacht; sonst aber ist die Ausführung sehr unbehülflich und ohne Gefühl für das Detail. Auf einem der Geräthe im Vorgrunde findet sich die Inschrift: M. B. 1690. Vielleicht ist dieselbe auf den Elfenbeinschnitzer Magnus Berg (oder Berger, geb. 1666 in Norwegen, gest. 1739), von dem sich unter andern in der Kunstkammer zu Kopenhagen Elfenbeinwerke befinden, zu beziehen.

In die Regierungszeit Kurfürst Friedrich's III. von 422.
Brandenburg gehören, neben den oben besprochenen Arbeiten, verschiedene in Elfenbein gearbeitete Portrait-Medaillons, welche von der Hand eines und desselben Künstlers herrühren. Eins derselben enthält das Bildnifs der Königin von England, Maria II., und auf der Rückseite nennt sich der Künstler in der eingegrabenen Inschrift: „*Cavalier f. Londoni* 1690." Ein zweites enthält, nebeneinander, die Bildnisse Kurf. Friedrich's III. von Brandenburg und seiner zweiten Gemahlin Sophie Charlotte; unter den Bildnissen die Bezeichnung des Künstlers mit den Buchstaben I C. Drei andre sind ohne Bezeichnung und stellen den Kurprinzen Friedrich Wilhelm, den Markgrafen Philipp Wilhelm von Brandendenburg, und den König Wilhelm III. von England dar. Das erste dieser fünf Medaillons ist bereits im J. 1691, die andern vier sind im J. 1694 auf die Kunstkammer gekommen. Die Arbeit ist ungemein zart, weich und fein, aber merkwürdig verschwimmend; es fehlt alle plastische Tüchtigkeit, namentlich was die Gesetze der Relief-Verjüngung anbetrifft, deren nothwendige scharfe Absätze und Flächenbildungen dem Künstler, wie es scheint, gar hart vorgekommen sein mögen. Dieser Künstler ist ohne Zweifel Eine Person mit dem zu jener Zeit namhaft gemachten Medailleur Chevalier, welcher im J.

1692 eine Münzgeschichte Wilhelm's III. herausgab und von 1703 an verschiedene Denkmünzen auf Friedrich I. (nach seiner Annahme der königlichen Würde) lieferte.

Ungefähr aus derselben Zeit sind noch mehrere Portrait-Medaillons aus Elfenbein von der Hand andrer
423. Künstler vorhanden. Eins der interessantesten ist das des berühmten Medailleurs Raimund Falz (der 1688 nach Berlin berufen worden war und 1703 starb), von ihm selbst geschnitten; es ist sehr tüchtig und kräftig behandelt, obgleich es immer das Gepräge des französischen Geschmackes trägt. — Wesentlich verschieden
424. hievon ist ein andres, etwas jüngeres Elfenbein-Medaillon, welches den bekannten Kunstfreund Philipp Stosch in seinem sechsundzwanzigsten Jahre, im J. 1717, darstellt und dessen Verfertiger sich in der Inschrift: „J. Pozzo f. Romae," namhaft macht. Das Brustbild ist im Profil und, abweichend von den vorigen Arbeiten, ohne Modecostüm dargestellt; die ganze Auffassung gehört wesentlich bereits einer entschiedenen und sehr glücklichen Nachahmung antiker Behandlungsweise an. Der Künstler ist ohne Zweifel der zu jener Zeit bekannte italienische Medailleur Giovanni Pozzo und vermuthlich Eine Person mit dem gleichzeitig genannten Elfenbein-Arbeiter Gio. Pozzi, dem Vater des Malers Rocco Pozzi.

Diesen Arbeiten sind hier noch zwei kleine Portrait-Büsten aus Elfenbein anzureihen, die, ihrem Costüme nach, etwa dem zweiten Viertel des achtzehnten
425. Jahrhunderts angehören. Die kleinere derselben ist nicht ohne charaktervolle Auffassung, doch nicht mit sonderlichem Geist behandelt; widerwärtig macht sich besonders der abgeschnittene Stumpf des Armes. Sie enthält den Namen des Verfertigers, dessen erster Buchstabe mit denen der Vornamen monogrammatisch verschlungen ist: „*A. C. Lück fecit*" [wenn nicht vielleicht J. C.

Lük zu lesen ist *)]. Der Name scheint einer Künstlerfamilie, die zwar auch „Luck, Lücke, Luick" geschrieben wird, und die sich in der ersten Hälfte, besonders im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts im nordöstlichen Deutschland durch Elfenbeinarbeiten auszeichnete, anzugehören; besonders ein Ludwig Luck und ein J. C. L. Luck (wohl Eine und dieselbe Person) werden in ihr namhaft gemacht. — Derselben Familie 426.
scheint denn auch die zweite, etwas gröfsere Büste zugeschrieben werden zu müssen. Das Ganze der Auffassung ist hier der eben besprochenen ähnlich, aber zugleich viel schöner arrangirt, viel edler aufgefafst und durchgebildet und mit dem Ausdrucke der vollendetsten Lebenswahrheit und Lebenstüchtigkeit. Dies Stück dürfte für jene Zeit wiederum als ein seltnes Beispiel zu betrachten sein.

Sodann ist eine grofse Menge verschiedenartiger 427.
Geräthschaften von Elfenbein anzuführen. Mehrere Büchsen und Dosen der Art sind mit sehr sauberen, doch nicht gerade geistreich gearbeiteten Landschaften in Relief versehen; mehrere Tabacksreiben, mit buntem Rococo-Ornament, repäsentiren den Styl der Kunst um den Schlufs des siebenzehnten Jahrhunderts. — Die Mehr- 428.
zahl dieser Gegenstände besteht aus kunstreichen Drechslerarbeiten der mannigfachsten Art. Die Drechselkunst stand während des ganzen siebenzehnten Jahrhunderts, vornehmlich um die Mitte und in der späteren Zeit desselben, und bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein, in grofsen Ehren; die Meister wurden von Fürsten und Herren aufgesucht, und die Hände erlauchter Personen selbst fanden in dieser Beschäftigung einen angenehmen Zeitvertreib. Die berühmtesten Künstler

*) S. die Monogrammen-Tafel, 19.

dieses Faches zählt besonders die in Nürnberg ansässige Familie Zick, deren Thätigkeit vom Anfange des siebenzehnten bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hinüberreicht. Mehrere der in der Kunstkammer vorhandenen Arbeiten solcher Art gehören ohne Zweifel den aus dieser Familie hervorgegangenen Mei-
429. stern an. — Zu den interessantesten derselben dürften ein Paar hohe Aufsätze gehören, deren Haupttheile aus hohlen, dünn gearbeiteten Kugeln von Elfenbein bestehen. Im Innern dieser Kugeln, in welche man nur durch einige kleine Löcher hineinblicken kann, finden sich ziemlich grofse Kapseln von Elfenbein, die durch Fäden geöffnet werden und an deren inneren Flächen vortreffliche Miniaturbilder — in der einen die Brustbilder Christi und der Maria, in der andern die des Engel Gabriel und der Maria, enthalten sind. Bei andren sind, in ähnlicher Weise, mancherlei durchbrochene bewegliche vieleckige Körper in einander enthalten. Diese Arbeiten sind wahrscheinlich von Lorenz Zick (gest. 1666), dessen Ruhm gerade in deren An-
430. fertigung bestand, gearbeitet. — Andre Arbeiten rühren von seinem Sohne Stephan Zick (gest. 1715) her: ein sogenanntes Kunstauge (welches, in kunstreicher Zusammensetzung, den Mechanismus des Sehens vergegenwärtigt); zwei sogenannte Trinitäts-Ringe, aus drei dünnen, gedrehten, los durcheinandergeflochtenen Rin-
431. gen von Elfenbein bestehend, u. dergl. m. — Einige Kunstarbeiten sind, den alten Verzeichnissen zufolge, von erlauchten Herrschaften eigenhändig gedrechselt. So ein Pokal, dessen Fufs mit verschiedenen Kranzverzierungen geschmückt ist und auf dessen Deckel früher eine Pyramide befindlich war, von Kurfürst Georg Wilhelm von Brandenburg (reg. von 1619—40); so ein dreiarmiger Tabacksstopfer, der im J. 1691 auf die Kunstkammer gekommen ist, von einem Herzoge von Curland.

An Schnitzwerken aus Perlmutter sind, als dieser Periode angehörig, einige Arbeiten anzuführen. Die eine von diesen bewahrt die eigenthümliche Hauptform 432.
der Perlmutter-Muschel, indem die beiden Schaalen derselben aneinander befestigt sind. Sie enthält auf beiden Seiten flache Relief-Darstellungen auf wolkenartig gravirtem Grunde, weibliche Gestalten und Genien, die den Styl der Kunst um das J. 1700 auf eine nicht eben anmuthlose Weise repräsentiren. Der Künstler bezeichnet sich in der Inschrift: „*C. bellekin f.*" Dieselbe Be- 433.
zeichnung trägt eine zweite, sehr grofse Muschel, auf welcher in ähnlicher Weise eine sehr grofse Menge von Genien auf Wolken dargestellt ist. — Eine dritte Ar- 434.
beit in Perlmutter ist ein grofses ovales Medaillon mit dem sehr trefflich geschnitzten Profil-Bildnisse eines Fürsten, im Kostüm der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts und mit dem Elephantenorden geschmückt. Der Verfertiger hat sich mit dem Namen: „*J. L. Meil*" bezeichnet.

Diesen Schnitzwerken in Perlmutter sind verschie- 435.
dene Nautilus-Muscheln anzureihen, die, von mannigfach gestalteten Füfsen getragen, zu Tafel-Aufsätzen bestimmt waren und mit gravirten Darstellungen versehen sind. Die gröfste ist diejenige, welche von der vergoldeten Figur eines gefesselten Sklaven getragen wird, und deren Gravirungen aus Genrescenen, im Style des Teniers, aber in ziemlich flauer Behandlung, bestehen. An den übrigen sieht man auch mythologische Vorstellungen gravirt.

Einen eigenthümlichen Kunstzweig bilden für diese Periode, besonders für die spätere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts, die Arbeiten aus Bernstein. Die 436.
Kunstkammer besitzt eine sehr bedeutende Menge von Werken solcher Art, gröfserer und kleinerer Dimension,

welche zum gröfsten Theile zwischen den Jahren 1689 und 1698 (einiges Wenige nur in den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts) an dieselbe abgeliefert worden sind: Schaalen, Flaschen, Krüge, Pokale, Dosen, Schränke und Schränkchen, zierliche Drechslerarbeiten, Schnurrpfeifereien etc.; aufserdem auch einige selbständig plastische Gegenstände. Von eigentlich künstlerischer Bedeutung ist freilich bei all diesen Dingen wenig die Rede; die figürlichen Darstellungen, die zur Verzierung einzelner Werke in grofsem Reichthum angewandt sind, verrathen nur eine handwerksmäfsige Arbeit; Manches von ihnen ist auch in hohem Grade barbarisch. Sehr interessant ist dagegen eben jenes handwerksmäfsige Element an sich: die sorgfältige und tüchtige Behandlung des Stoffes überhaupt, die kunstreiche Zusammenfügung der einzelnen Stücke (die bei manchen Gegenständen bedeutender Dimension ohne Metallfassungen zu Wege gebracht ist), die überdachte Benutzung der verschiedenfarbigen Stücke für die verschiedenen Theile eines gröfseren Ganzen, die eingelegten, aus durchsichtigem Bernstein gearbeiteten Medaillons, deren untere Flächen gravirte Darstellungen enthalten, u. dergl. m.

437. Zu bemerken ist unter andern ein ganz von Bernstein gearbeitetes Altärchen, welches im J. 1712 auf die Kunstkammer gekommen ist. Seine Hauptform wird durch eine Architektur im Style dieser Zeit, von 2 Fufs 3 Z. Höhe, gebildet. Es enthält als Altarblatt eine Reliefdarstellung: der Christusleichnam im Schoofse der Maria, die nicht ohne Tüchtigkeit, im Einzelnen sogar nicht ohne eine gewisse Würde behandelt ist. Darüber erhebt sich ein Crucifix von gleicher Höhe, so dafs das Ganze 4 Fufs 6 Zoll hoch wird. — Sodann sind
438. zwei einzelne Bernsteinstücke von beträchtlicher Dimension, aus denen Figuren-Gruppen kunstreich ausgearbeitet sind, anzuführen. Das eine enthält das Urtheil des Paris, das andre den Perseus, der mit dem Medusen-

haupte die Krieger des Polydektes versteinert. Die Composition ist an beiden Stücken manierirt, die Formen indefs sind nicht ganz ohne Verständnifs; das Haupt-Interesse beruht aber auch hier in dem äufserlich Technischen der Arbeit.

Dasselbe gilt von einigen aus Korallen geschnitzten Arbeiten derselben Zeit, ein Crucifix und ähnliche Gegenstände darstellend. Nicht das Künstlerische, sondern eben nur der Stoff an sich und die Art seiner Anwendung ist es, was diesen Gegenständen Interesse verleiht. 439.

Einige in Schildpatt gegossene oder gepreſste Reliefs gehören ebenfalls in dieselbe Zeit. Auch sie gewähren nur Interesse durch das Material und dessen Anwendung, die aber natürlich, bei der streifigen und fleckigen Farbe des Stoffes, nicht von einer gefälligen Wirkung sein kann. 440.

Endlich ist hier noch eine bedeutende Reihe von in Horn (namentlich Rhinoceros-Horn) geschnitzten und gedrechselten Gefäſsen, Pulverhörnern u. dergl., von Kokosnüssen und Straufseneiern mit flachgeschnitzten (die letzteren auch mit gravirten) Reliefs namhaft zu machen, wobei aber wiederum von künstlerischer Bedeutsamkeit keine Rede ist. 441.

Zum Beschluſs derjenigen Werke, welche der plastischen Kunst angehören, mögen hier noch einige lebensgroſse Wachsfiguren, zum Theil von bedeutsamem historischem Interesse, angeführt werden. Zu diesen gehört zunächst die Figur des groſsen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, deren vortrefflicher Kopf von dem bereits oben (n. 397.) genannten Bildhauer Joh. Christoph Döbell (st. 1713) bossirt ist; die Zusammen- 442.

stellung der Figur gehört aber einer späteren Zeit an, indem sie erst im J. 1796 nach den Angaben Chodo-
443. wiecky's erfolgte. — Sodann die Figur Friedrich's I., die ganz aus der Zeit des Dargestellten herrührt und mit dem ursprünglichen Kostüme desselben versehen ist. Den Verfertiger des Wachs-Gesichtes kennt man nicht, obgleich sich dasselbe durch eine höchst überraschende Lebenswahrheit auszeichnet. Schon Faſsmann*), der den König noch gekannt hat, sagt von diesem Wachsbilde: „es sei dermaſsen natürlich gemacht und getroffen, daſs man gleichsam mit einem kleinen Schrecken befallen und mit Respekt gegen das Bild erfüllt werde, so oft man dasselbe ins Gesicht bekomme." Aehnliches drückt auch eine von Küster **) erzählte Anekdote aus. „Ein gewisser General (so sagt er) hat diesem Bilde, da es in des Königs Zimmer auf einen Stuhl gesetzt worden, seine Reverenz gemacht, weil er geglaubt, es sei der König. Da ihm nun nicht geantwortet worden, hat er es für eine Ungnade gehalten, ist darüber erschrocken und nach einigen Tagen gestorben. Der König, welcher dies sehr ungnädig genommen, befahl dieses Bild in Stücken zu zerschlagen, man hat es aber aufbehalten." —
444. Aufser diesen sind, als derselben Zeit angehörig, einige Kinderfiguren zu nennen, welche Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses vorstellen: den Sohn des ersten Königes (nachmaligen König Friedrich Wilhelm), und mehrere von den Kindern des letzteren, ältere Geschwister Friedrichs des Groſsen. Sie sind zum Theil nicht ohne eigenthümliche Anmuth gearbeitet.
445. Eine Wachsfigur neuerer Zeit stellt Friedrich den Groſsen in höherem Alter dar. Das Kostüm besteht fast ganz aus Stücken, welche der König selbst getragen. Die Zusammensetzung der Figur wurde aber erst

*) Leben und Thaten Friedrich Wilhelms, 1735, S. 850.
**) Altes und Neues Berlin, III, S. 541.

im J. 1826, unter Leitung des Direktors Hrn. G. Schadow, bewerkstelligt und die Wachs-Arbeit des Kopfes durch Hrn. Thora ausgeführt. — Höchst interessant 446.
ist sodann die in Wachs geformte Todtenmaske Friedrichs des Grofsen, die zwei Stunden nach dessen Tode durch den Bildhauer Eckstein abgedruckt wurde. — Endlich, wiederum der neusten Zeit angehörig, die eben- 447.
falls in Wachs geformte Todtenmaske Moreau's, welche die edlen, schönen Züge des Helden lebhaft vergegenwärtigt. U. a. m.

Zwei kleine architektonische Modelle, wel- 448.
che einer früheren Zeit der in Rede stehenden Periode angehören, gewähren ein eigenthümliches Interesse. Das eine derselben, 12 Zoll lang, 14 Z. breit und 9 Z. hoch, stellt die heilige Grab-Kirche von Jerusalem, — das andere, 18 Zoll lang, 7 Zoll breit und 6 Zoll hoch, die Kirche von Bethlehem dar; beide sorglich aus Holz, in einigen Theilen aus Elfenbein gearbeitet und mit zierlichen Ornamenten aus Perlmutter ausgelegt. Sämmtliche Einzelheiten jener so merkwürdigen Bauanlagen sind in diesen kleinen Modellen enthalten und diese dadurch, dafs sie zum Theil auseinander genommen werden können und somit überall eine nähere Besichtigung verstatten, sehr instructiv. (Das architektonische Detail konnte natürlich bei der Kleinheit des Maafsstabes nur wenig beobachtet werden). Sie rühren, nebst dazu gehöriger Beschreibung, von einem Königsberger Professor Johann Lignovius her, der, nach einem am 8ten Juni 1669 zu Jerusalem ausgestellten Certificat, die heiligsten Stätten des gelobten Landes besucht und diese Gegenstände sammt einigen andern Merkwürdigkeiten mitgebracht hatte*). Letztere, die ebenfalls in der Kunstkammer

*) Ein ähnliches Modell der h. Grabkirche, welches sich im J. 1710 zu Lüneburg befand und gleichfalls von einer Reise ins

vorhanden sind, bestehen aus einem Stück Holz aus dem Garten Gethsemane, aus einer Dose und einem Kreuz mit verschiedenen Erd- und Steinarten, die den vorzüglichsten Wallfahrtsstätten des gelobten Landes entnommen sind.

3. Glasgeräthe,

zum Theil mit eingebrannten Malereien.

Ein Kunstzweig eigenthümlicher Art, der im siebenzehnten Jahrhundert, besonders in dessen zweiter Hälfte, sowie auch im Anfange des achtzehnten, in mannigfach verschiedenartiger Anwendung erscheint, besteht in der Fabrikation gläserner Prachtgeräthe, vornehmlich von Trinkgefäfsen gröfserer und kleinerer Dimension.

Die in künstlerischer Beziehung wichtigeren Arbeiten dieser Art sind mit eingebrannten Malereien geschmückt. Die Kunstkammer besitzt deren eine sehr bedeutende Anzahl. Doch lassen sich diese bemalten
449. Gläser in zwei verschiedene Classen sondern. Die eine derselben, welche der ganzen, der früheren wie der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts angehört, enthält, auf Glas-Cylindern von kleinerer und gröfserer, zum Theil sehr colossaler Dimension, Malereien von einer nur handwerksmäfsigen Beschaffenheit; es sind zumeist Wappen, seltner figürliche Darstellungen, mit undurchsichtigen, deckenden Farben ausgemalt und mit scharfen dunklen Linien umrissen.

Interessanter und von wirklich künstlerischer Bedeutung ist dagegen die zweite Classe dieser Gläser, welche ausschliefslich der zweiten Hälfte des sieben-

---

[illegible] e Land (laut Attestaten vom J. 1691) mitgebracht war, beschr[illegible]bt C v. Uffenbach in seinen „Merkwürdigen Reisen durch Nieder[illegible]n, Holland und Engelland, I, S, 511."

zehnten Jahrhunderts anzugehören scheint. Auch dies sind zumeist Cylinder, doch nicht von bedeutender Dimension; ihren Fuſs bilden drei kleine gläserne Kugeln. Die Malereien sind sehr zierlich und geschmackvoll ausgeführt, nur wenige indeſs mit bunten durchsichtigen Farben; die Mehrzahl monochrom, in einer schönen dunkelbräunlichen, Sepia-ähnlichen Farbe, einige auch mit einer wirklich schwarzen Farbe getuscht.

Der vorzüglichste Meister dieser Art von Arbeiten (der auch als solcher von Seiten der Kunstgeschichte namhaft gemacht wird) ist der Nürnberger Johann Schaper (st. 1670). Von ihm ist eine Reihe sehr anmuthig ausgeführter Gläser vorhanden. Auf dreien derselben liest man den vollständig ausgeschriebenen Namen des Künstlers; zwei davon sind mit bunten Farben gemalt. Die Malerei des einen der letzteren stellt auf 450.
der einen Seite in einer Landschaft ein schloſsartiges Gebäude mit Gehöft und Garten, auf der andern ein groſses Wappen (mit der Umschrift: „Burckhart Löffelholtz von Colberg") dar, und hat, auſser dem Künstlernamen, die Jahresbezeichnung 1665; das Ganze ist von feiner, zierlicher Zeichnung. — Das zweite Glas, mit der Jahr- 451.
zahl 1666 datirt, enthält die Darstellung eines wildbewegten Reiterkampfes mit antikem Kostüm; die Zeichnung ist fein und kräftig, wenn auch nicht mehr ganz die Naivetät der früheren Zeit befolgend; die Farben sind frisch und heiter zusammengestellt, ohne zwar die tiefe Glut älterer Glasmalereien (die aber auch bei deren musivischer Zusammensetzung leichter möglich war) zu erreichen. — Das dritte Glas, ebenfalls mit der Jahr- 452.
zahl 1666, ist monochrom und stellt den Daniel in der Löwengrube, in einer trefflichen Zeichnung, dar. — Drei andre Gläser, sämmtlich monochrom und, wie auch das vorige, von schönem Sepiaton der Farbe, haben den Namen desselben Meisters in einer kürzeren Bezeichnung. Das eine von diesen ist mit den Buchstaben IS 453.

und der Jahrzahl 1661 bezeichnet und enthält das vortrefflich stylisirte Doppelwappen der Familien Volckamer und Imhof; aufserdem die Darstellung einer grofsen römischen Ruine und eine saubere Ansicht von Nürn-
454. berg. — Ein kleines Gläschen, mit einer zierlichen italienischen Landschaft, ist mit dem aus denselben Buchstaben IS zusammengezogenen Monogramm versehen *). —
455. Ein, wiederum gröfseres Glas, welches durch ein ähnliches Monogramm **) bezeichnet ist, enthält, rings umherlaufend, die anmuthigste von diesen, durch Joh. Schaper gemalten Darstellungen. Es sind die Gestalten von Herren und Damen, drei Paare und drei einzelne Figuren, die im Spaziergange begriffen zu sein, zwischen denen aber allerlei persönliche Verhältnisse obzuwalten scheinen. Sie bilden sämmtlich, in einer anmuthvoll naiven Auffassung, sehr ansprechende Erscheinungen und sind, mit allem Detail ihres Kostümes, zwar frei, aber ungemein zierlich ausgeführt.

Noch zwei andre Gläser sind mit dem Namen der
456. Maler versehen. Das eine enthält ein Wappen; einen Namenszug und die beiden Bilder der Heiligen Paulus und Georg, jeder Gegenstand einzeln in einen Blumenkranz eingefafst. Die Inschrift heifst: „*Joh. Keyll (f.)* 1675." Die Arbeit ist ziemlich tüchtig, doch ungleich mehr handwerksmäfsig als die der vorgenannten
457. Gläser. — Die, in dem Namen des Künstlers nicht ganz deutliche Inschrift des andern Glases scheint zu lauten: „*No.* 9. *Herman Benchert f. Anno* 1677." Die Malerei desselben stellt den Bacchus als Knaben auf einem Wagen sitzend und von andren Knaben mit Trauben und Musik-Instrumenten umgeben dar. Die Behandlung ist hier noch weniger zart und gefühlt als die des vorigen Glases. Beide sind übrigens (wiederum

*) S. die Monogrammen-Tafel, 20.

**) Ebendas. 21.

als Monochrome) mit einer kälteren, schwarzen Farbe gemalt, die man somit, da die Arbeiten ein späteres Datum tragen, vielleicht als ein Merkmal späterer Behandlungsweise betrachten dürfte.

Eine Anzahl andrer Gläser, zumeist von ziemlich 458.
kleiner Form und mit Landschaften, Jagdbildern u. dergl. bemalt, schliefsen sich der einen oder andern Fabrik an, ohne dafs jedoch, bis auf einzelne Ausnahmen, die Leistungen sich sonderlich aus dem Gebiete eines saubern Handwerkes entfernten. — Doch sind noch zwei ziemlich grofse achteckige Flaschen anzuführen, auf denen figurenreiche Darstellungen, ebenfalls aber in der kälteren schwarzen Farbe und ohne hervorstechend geistreiche Ausführung, gemalt sind. Die eine Flasche ent- 459.
hält auf der einen Seite die ländliche Darstellung einer Weinlese (nach einer Composition des Jacopo Bassano, die sich unter den Blättern ländlicher und häuslicher Beschäftigungen, welche Raphael Sadeler nach diesem Künstler gestochen, vorfindet), auf der andern Seite ein landschaftliches Bild, in welchem man eine Ansicht der Pfalz bei Caub am Rhein erkennt. Die andre Flasche hat auf der einen Seite die Darstellung 460.
einer weiblichen allegorischen Figur (einer Ubertas od. dergl.), von bacchischen Genien umgeben. In dieser Gruppe ist, als besondre Ausnahme, das Nackte naturgemäfs colorirt. Rings umher zieht sich eine Landschaft, die auf der Rückseite durch das reich entwickelte Bild einer Stadt, Frankfurt am Main vorstellend, und eines festlichen militairischen Einzuges in letztere ausgefüllt wird.

Mit der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhun- 461.
derts verschwindet die Mode der Malerei auf den Glasgefäfsen und es tritt Schleifarbeit an deren Stelle. Wiederum eine grofse Anzahl von Pokalen und andren Gläsern, die auf solche Weise verziert sind und der Zeit um das J. 1700 angehören, ist in der Kunstkam-

mer vorhanden. Es sind theils mythische Figuren, Genien mit Früchten, theils Jagdscenen und Aehnliches, was in diesen Schleifarbeiten dargestellt ist. Doch findet sich hier sehr Weniges von künstlerischer Bedeutung; fast Alles läfst noch eine unbehülfliche Technik, welche sich nicht den Gesetzen eines edleren Kunstgefühles zu fügen wufste, erkennen.

462. Interessanter sind für diese Periode die aus farbigem Glase gebildeten Gefäfse (von denen aber auch verschiedene mit Schleifarbeit versehen sind). Vornehmlich die Gefäfse aus dem prachtvollen Rubinglase, welches unter der Regierung des grofsen Kurfürsten von dem berühmten Chemiker Kunkel zu Potsdam erfunden wurde, sind, als Zeugnisse eines eigenthümlich ausgebildeten Kunstbetriebes, von namhafter Bedeutung.

463. Hier sind ferner auch die venetianischen Milchgläser anzuführen, an denen die Kunstkammer nicht minder einen eigenthümlichen Schatz besitzt. Sie sind in reichster Anzahl und in den mannigfachsten Formen, als Gläser, Pokale, Krüge, Schaalen u. s. w., vorhanden. Zumeist sind sie in ungemein zierlichen Formen gebildet, und das kunstreiche Gewebe der weifsen Fäden, die sich durch die dünnen durchsichtigen Flächen hinziehen, gewährt in ihnen den heitersten Eindruck.

464. Ebenso findet sich endlich eine sehr zahlreiche Anzahl der sogenannten Millefiori in der Kunstkammer, in der Form von grofsen und kleinen Kugeln, oder als Messerhefte, Dosen u. dergl angewandt. Die bedeutendste Arbeit, zu welcher man, unter den vorhandenen Stücken, diesen Glasschmelz benutzt hat, ist ein grofses Scepter. Das bunte Spiel der Glasblumen, die sich im Innern dieser wundersamen Körper im bunten Wechsel zeigen, hat auch hier für das Auge des Beschauers etwas eigen Bestechendes.

4. Anderweitige, der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten. Emaillen, Miniaturen u. s. w.

Wiederum eine ganz eigenthümliche Gattung von Kunstwerken, welche der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts angehört, besteht in der Anfertigung bildlicher Darstellungen auf glänzenden Metallspiegeln, vornehmlich auf Stahlspiegeln. Die Darstellungen sind leise, in punktirter (Aquatinta-ähnlicher) Manier geätzt, aber so, dafs die beleuchteten Partieen der Darstellung auf solche Weise angedeutet werden, während für die Schatten die reine Fläche des Stahles bleibt. Doch pflegt die ganze Behandlung so zart zu sein, dafs, wenn sich helle Gegenstände in der Metallplatte spiegeln, Nichts davon wahrgenommen wird; hält man dieselbe aber einem beschatteten Gegenstande gegenüber, so treten die geätzten Partieen natürlich heller aus diesem dunklen Grunde hervor und entwickeln in solcher Art das dargestellte Bild.

Die Kunstkammer bewahrt mehrere interessante Ar- 465.
beiten dieser Gattung. Die gröfste derselben ist ein Stahlspiegel von beinahe 12 Zoll Höhe, auf dem das Urtheil des Paris dargestellt ist. Er hat die Unterschrift: „*Judicium Paridis. L. de la Hyre invent.*" Es ist die Copie einer Composition des ebengenannten Künstlers (Lorenz de la Hire, geb. 1606, gest. 1656), in seiner, etwas steifen Nachahmung des Styles der Schule von Fontainebleau. Die Technik erscheint hier übrigens noch mangelhaft; die Modellirung der Gestalten ist noch nicht gelungen und die punktirten Umrisse herrschen noch wesentlich vor. — Ungleich bedeutender ist ein kleinerer Stahlspiegel von 6½ Zoll Höhe, welcher 466.
die Darstellung des Loth mit seinen beiden Töchtern enthält. Dieser ist mit dem, aus den Buchstaben H W

gebildeten Monogramm des Verfertigers und mit der Jahrzahl 1653 bezeichnet *). Es ist eine Composition im Style der brabanter Kunst dieser Zeit. Die ganze Behandlung ist hier im höchsten Grade meisterhaft; die Lichtwirkung ist in allen Abstufungen, in einer aufs Zarteste durchgebildeten Modellirung der Gestalten durchgeführt, wobei sich aber zugleich eine eigene malerische Kraft, sogar eine gewisse freie Derbheit des Vortrages auf keine Weise verläugnet.

467. Sodann sind, als Werke derselben Kunstgattung, drei kleine Medaillons von Stahl (1 bis 1½ Zoll hoch) anzuführen, von denen das eine das Portrait des grofsen Kurfürsten von Brandenburg, die beiden andern die Portraits zweier vornehmer Personen seiner Zeit enthalten. Die Ausführung ist auch hier ungemein sauber. — Auch

468. ist noch eine kleine vergoldete Kupferplatte zu nennen, auf der, in derselben Weise, die Figur einer knieenden Madonna, im Style der späteren Zeit des Jahrhunderts, doch immer nicht ohne eine gewisse Energie, dargestellt ist. Auch hier ist die Durchführung ziemlich sorgfältig; doch sind die Punkte hier ungleich stärker gearbeitet wie an den vorigen Stücken, so dafs, gegen das Licht gehalten, der gleichmäfsig glänzende Spiegel der Platte verschwindet.

Die Kunst der Email-Malerei bildete sich in der späteren Zeit des siebenzehnten und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen

---

*) S. die Monogrammen-Tafel, 22. — In der Kunstkammer von Kopenhagen findet sich eine ähnliche Arbeit, vom J. 1646, mit dem Namen J. Wechter bezeichnet. Wahrscheinlich ist dies auch der Verfertiger der obengenannten Platte, indem wenigstens die verschiedenartige Bezeichnung des Vornamens, — H. und J. (vermuthlich „Hans" und „Johann"), — dieser Annahme kein Hindernifs entgegenstellen dürfte.

technischen Vollkommenheit aus. Bestanden die Emaillen der früheren Zeit (vergl. oben Abschn. VI.) zumeist nur aus einfach colorirten Zeichnungen oder aus Monochromen, so brachte man es jetzt dahin, Gemälde in den zartesten, weichsten Uebergängen der Farbe auszuführen. Doch haben die Arbeiten dieser Zeit, die man gewöhnlich auf Silber, oft auch auf Gold ausführte, in der Regel nur eine geringe Dimension; vornehmlich sind es Portrait-Medaillons, zu denen jetzt die Kunst der Emaille-Malerei angewandt und in denen zum Theil sehr Vorzügliches geleistet wurde, während freilich die historischen Darstellungen zumeist dem entarteten Wesen der damaligen Compositionsweise folgten und, trotz ihrer vollendeteren Technik, tief unter den früher besprochenen Leistungen stehen. Uebrigens erscheint Frankreich, wie früher, so auch jetzt als die eigentliche Wiege dieser Kunst und bildete wenigstens die Schule für auswärtige Email-Maler.

Doch ist unter den in der Kunstkammer vorhande- 469.
nen Stücken vorerst ein rundes Medaillon von kleiner Dimension auszunehmen, das, mit einer historischen Darstellung versehen, entschieden von dem Style französischer Arbeiten abweicht. Es hat die Bezeichnung: „*G. St.* 1661", und ist somit ohne Zweifel als eine Arbeit des Nürnbergischen Email-Malers Georg Strauch (st. 1675) anzuerkennen. Es enthält, in einer Landschaft, die Darstellung des Friedens, als eines bekränzten Jünglinges mit Füllhorn und Palme, welcher eine Jungfrau mit Schwert und Wage, die Gerechtigkeit, küßt. Ueber beiden Gestalten ist ein Band mit der Inschrift: „*Fidus amor sub aequa pace.*" Die Farben sind hier zwar noch etwas hart und bunt, aber in der Zeichnung der Gestalten herrscht ein schöner heiterer Adel; das Ganze reiht sich vortheilhaft den besseren Nürnbergischen Arbeiten des siebenzehnten Jahrhunderts (namentlich auch

den im Vorigen besprochenen Glasmalereien des Joh. Schaper) an.

Späterer Zeit gehört eine grofse Menge kleiner Email-Malereien an, unter denen wir aber nur das Bedeutendste, besonders dasjenige, was sich an namhafte Meister
470. anknüpft, anführen können. So nennen wir zunächst, als jener älteren Technik noch vollständig entsprechend, eine kleine längliche Platte mit einer grau in grau gemalten Darstellung, deren (sonst wohl nicht bekannter) Verfertiger sich in der Inschrift: „*L. de Sandrart pinxit* 1710" namhaft macht. Es ist die Geburt Christi, figurenreich componirt, aber freilich in dem theatralischen Style der damaligen französischen Malerei.

An buntgemalten historischen Darstellungen ist Mancherlei vorhanden; aber eben dieselbe prunkhafte theatralische oder eine süfslich affektirte Manier ist wenig geeignet, das Interesse des Beschauers zu fesseln. Das
471. Bedeutendste unter diesen Stücken ist ein grofses, auf Gold gemaltes Medaillon von 3¾ Zoll Breite und 2½ Z. Höhe, welches eine Copie der bekannten Composition Lebrun's, den Alexander im Zelte des Darius, darstellt. Die Farben sind hier von schöner heiterer Wirkung, die Ausführung sauber; aber die schon theatralische Composition ist nicht mit sonderlichem Geiste aufgefafst. Die Verfertiger bezeichnet die Inschrift: „*Fratres Huauts pinxerunt*". Dies sind die Brüder Johann Peter und Amicus Huaut (oder Huault) aus Genf, die von dem J. 1686 bis 1700 am Hofe von Berlin arbeiteten. Das in Rede stehende Stück kam 1690 auf die Kunstkammer. — Von ihnen sind aufserdem noch
472. einige Werke vorhanden. So zwei, aufs Reichste mit Email-Malerei verzierte und mit ihrem Namen bezeichnete Taschenuhren; auch hier sind es die heiteren Farben, welche dem Auge wohlthun, ohne jedoch das Widerwärtige der Compositionen aufheben zu können. Nur die Rückseite der einen, auf der eine Vermählung

der h. Catharina im Style Raphaels dargestellt ist, erinnert an die eigentliche Würde der Kunst. — Das Medaillon-Portrait eines vornehmen Herren, mit derselben Inschrift auf der Rückseite: „*Fratres Huaut pinxerunt*", zeichnet sich glücklicher durch lebenvolle Auffassung, wie durch die Feinheit der Ausführung aus; aber die Farben stehen auch hier, ohne die wünschenswerthe Weichheit der Modellirung, noch mit einer gewissen Kälte nebeneinander. 473.

Der Weise des letzteren sehr ähnlich ist das Portrait der Königin Sophie Charlotte, Gemahlin Friedrichs I., dessen Verfertiger sich auf der Rückseite „*S. Blesendorf*" nennt. Dies ist ein geborner Berliner, Samuel Blesendorf (gest. 1706), der sich vornehmlich als Kupferstecher ausgezeichnet hat; das in Rede stehende Email-Bild scheint es anzudeuten, dafs er sich in diesem Kunstfache nach den Leistungen der berühmten Brüder Huaut gebildet habe. 474.

Abweichend von dieser Behandlungsweise ist das Bildnifs eines vornehmen Herrn in der Alongen-Perücke, dessen Rückseite die Inschrift hat: „*G. F. Dinglinger fec.* 1696." Das Portrait ist zierlich weich, fast wie in der Manier eines Wateau, gemalt. Georg Friedrich Dinglinger (gest. 1720) war in Frankreich gebildet und arbeitete am Hofe zu Dresden. — Noch einige Portrait-Medaillons werden ebendemselben zugeschrieben. Unter diesen ist besonders eins, welches den Kopf eines Mannes in einer Pelzmütze darstellt, nicht ohne beachtenswerthe Vorzüge. Ein zweites enthält das Bildnifs der Kaiserin Anna von Rufsland. 475. 476.

Unter der grofsen Anzahl emaillirter Portrait-Medaillons, die aufserdem vorhanden sind, finden sich noch einzelne vortreffliche Stücke; doch hat nur eins noch von diesen, freilich das bei weitem vorzüglichste von allen, welches indefs einer etwas jüngeren Zeit angehört, den Namen des Künstlers. Es ist das Bildnifs 477.

eines stattlichen Herrn von mittleren Jahren mit mächtiger Alongen-Perücke, in wärmster Carnation, leichtester Modellirung, sprechender Belebung der Züge, höchst sauber und doch ohne alle Aengstlichkeit ausgeführt. Auf der Rückseite steht: „*M. de Meytens pinx.*" Martin de Meytens war 1695 zu Stockholm geboren und kam, nachdem er in Paris und andren Orten seine Studien gemacht hatte, 1726 nach Wien, wo er 1757 Direktor der Kunst-Akademie wurde und 1770 starb.

Von andren kleinen Malereien, meist kleinem Portraitbildern derselben Periode, ist ebenfalls eine sehr
478. bedeutende Anzahl vorhanden. Eine Reihe kleiner, in Oel gemalter Bildnisse, auf Medaillons von Kupfer oder Silber, enthält manche sehr tüchtige und lebenvolle Leistungen. Diese gehören zumeist noch dem siebenzehnten Jahrhundert an. Die eigentlichen Miniaturmalereien dagegen erscheinen erst um den Schluſs desselben und im achtzehnten Jahrhunderte in bedeutender Anzahl.

Unter den Miniaturbildern, welche die Kunstkam-
479. mer enthält, sind zunächst zwei kleine Stücke von der Hand des Joseph Werner, der zuerst in diesem Fache der Kunst einen weitverbreiteten Ruhm erlangte, anzuführen. Werner war 1637 geboren, wurde 1695 als Direktor der Kunst-Akademie nach Berlin berufen und starb 1710. Die in Rede stehenden Miniaturen, von denen die eine einen Narciſs, die andre eine Flora darstellt, die einen Affen bekränzt (eine ziemlich fade Satire, dergleichen Werner aber mit besondrer Vorliebe zu erfinden pflegte,) sind, ohne gerade von der Compositionsweise jener Zeit sonderlich abzuweichen, doch von einer ziemlich tüchtigen Behandlung, nur leider, und besonders das letztere, in den Farben bereits etwas verschossen.

Die Mehrzahl der Miniaturbilder besteht aus Portrait-Medaillons. Unter diesen ist ein ziemlich grofses 480.
Stück, welches das Brustbild des berühmten Medailleurs Raimund Falz enthält, hervorzuheben. Es ist (auf Pergament) mit schwarzer Tusche und weifsen Lichtern gemalt, ungemein lebenvoll aufgefafst und ebenso frei, wie höchst sauber ausgeführt. Der Verfertiger bezeichnet sich mit der Inschrift: „*D. van schtl*" (wenn nicht vielleicht „schel" gelesen werden mufs). — Auch
andre, vortrefflich in naturgemäfsen Farben ausgeführte 481.
Miniaturbilder sind vorhanden, einige von grofser Kraft des Colorits — ein Paar sehr kleine angeblich von B. Denner herrührend. — Manches aber ist auch sehr
flau und geistlos. Unter den letzteren ist ein etwas 482.
gröfseres Stück zu nennen, welches einen Jüngling und ein junges Mädchen darstellt, die einander die Thonpfeife anrauchen; fade in der Auffassung, formlos in der Zeichnung, süfslich in Farbe und Ausdruck, bezeichnet dasselbe wiederum den tiefen Verfall der Kunst in der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts, von dem nur wenige bedeutsame Erscheinungen auszunehmen sind. Der Verfertiger hat sich in der Inschrift: „*N. Pösinger pinxit*", namhaft gemacht.

IX. Werke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts finden sich nur sehr wenig Kunstwerke in der Kunst-
483. kammer vor. Eine lebensgrofse Marmorbüste Friedrichs des Grofsen von P. Tassaert (geb. 1729, 1774 in preufsische Dienste berufen, gest. 1788) ist ohne höheren Kunstwerth.

484. Dagegen sind zwei kleine, in Thon modellirte (ungebrannte) Reliefs von Johann Eckstein, der gleichzeitig mit dem vorigen in Berlin lebte, von vorzüglichster Bedeutung. Beide sind mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Das eine derselben stellt einen grofsen, im Wasser schwimmenden Delphin dar, auf dessen Rücken Amor reitet, ein andrer Knabe klettert zu diesem empor, zwei schwimmen nebenher, zwei kleine Tritonen, auf Muscheln blasend, eröffnen den Zug. Die ganze Arbeit ist überaus reizvoll, die Composition ebenso trefflich gerundet, wie die einzelnen Figuren mit gröfster Zartheit, in der schönsten, kindlichsten Naivetät der Bewegungen, gebildet. Die Behandlung ist künstlerisch frei, aber sehr sauber. — Das
485. zweite Relief enthält eine ähnliche Composition: Amor

auf dem Rücken eines Löwen, den zwei Knaben am Zügel ziehen, während zwei andre den Schwanz desselben fassen; im Vorgrunde noch ein Knabe. Auch hier ist die Arbeit, wenngleich dieselbe schöne Rundung des Ganzen nicht in gleichem Maafse erreicht ist, doch sehr trefflich ausgeführt, und die einzelnen Figuren, besonders die Hauptfigur des Amor, von lieblicher Anmuth. Beide kleine Werke dürften als sehr merkwürdige Zeugnisse ihrer Zeit zu betrachten sein.

Ein hochovales Medaillon, mit dem tüchtig gearbeiteten Relief-Bildnisse des Immanuel Kant (geb. 1724, gest. 1804) besteht aus Meerschaum. Auf der Rückseite desselben findet sich der Name des Dargestellten und die Angabe: „*by the Brethern Collin of Konigsberg.*" 486.

Ein rundes Holz-Medaillon mittlerer Gröfse enthält eine weibliche Relief-Figur, nackt und halb vom Rükken gesehen, auf Wolken sitzend, einen Schleier in der Hand. Die Arbeit ist mit Verständnifs und recht zart ausgeführt. Auf der Rückseite des Medaillons steht: „Gefertigt von Meifsner (1760). Danzig und Königsberg." (Johann Heinrich Meifsner, der sich vornehmlich in kleineren Bildwerken der Art auszeichnete und in der angegebenen Zeit zu Danzig starb.) 487.

Eine Reihe gröfserer Holzschnitzwerke, meist Hautreliefs, enthält zierliche Stillleben, Vögel, Mäuschen und andre kleine Thiere, auch Blumen. Sie sind sämmtlich um den Schluss des achtzehnten Jahrhunderts von Aubert Parent (aus Neuchatel, damals in Berlin wohnhaft) gefertigt. Die Thiere in diesen Arbeiten sind ungemein sauber und mit grofser Natürlichkeit gebildet; die Blumen sind nicht in gleicher Weise gelungen. 488.

Als Erinnerung an eine, im vorigen Jahrhundert erfundene und vielgerühmte Technik sind sodann einige Blätter mit Wachsmalereien, von B. Calau in den Jah- 489.

ren 1772 und 1780 und mit dem von ihm erfundenen punischen Wachse ausgeführt, namhaft zu machen. Sie sind monochrom, in einer tiefgesättigten, pastosen braunen Farbe gemalt; aufser dem stärkeren und schwächeren (dunkleren und helleren) Auftrage der Farbe sind die Uebergänge und die Andeutung scharfer Lichter durch Schraffirung und Hinwegnahme der Farbe vermittelst eines feinen Stiftes hervorgebracht.

X. Werke der neuesten Zeit.

An Werken des neunzehnten Jahrhunderts ist ebenfalls keine sonderlich reiche Anzahl in der Kunstkammer vorhanden. Es mag genügen, die wichtigsten derselben namhaft zu machen.

Neben einer Reihe jener sauberen kleinen Arbeiten — Cameen-artiger Muschelschnitte und kleiner 490.
musivischer Darstellungen, — welche heutiges Tages in Italien, vornehmlich in Rom und Florenz, gefertigt werden, dürften zunächst einige in dunkle Perl- 491.
mutter geschnittene Reliefs angeführt werden. Sie rühren von der Hand des Medailleurs L. Posch her und sind ebenfalls von sehr kleiner Dimension. Sehr anmuthig und von eigenthümlich anziehender Wirkung sind unter ihnen besonders zwei Christusköpfe, beide im Profil, der eine 1 Zoll, der andre ¾ Zoll im Durchmesser enthaltend; auch die sehr kleine Darstellung von Raphael's Madonna della Sedia, in flachem Relief, ist von zierlichstem Effekt.

Sodann sind ein Paar silberne Medaillons, mit 492.
dem Brustbilde Sr. Maj. des Königes Friedrich Wilhelm III. von Preufsen, namhaft zu machen. Das eine ist von dem Medailleur Goetze, das andere von dem Medailleur Bohne gearbeitet; letzteres von bedeutender Dimension und vergoldet.

Verschiedene Elfenbeinarbeiten zeigen eine, freilich seltne Benutzung auch dieses Kunstzweiges. Ein von
493. Berillon gearbeitetes Brettspiel enthält auf den Brettsteinen, in Relief, die Brustbilder von Feldherrn der
494. Befreiungskriege. — Bedeutenderes Interesse gewährt eine Statuette Friedrichs des Grofsen, zwischen zwei Windspielen stehend, die von J. G. Walpurger im J. 1824 zu Berlin geschnitzt ist. — Eine namhafte An-
495. zahl von Elfenbeinarbeiten ist von Lebrecht Wilhelm Schulz (geb. 1774) zu Meiningen, zum Theil in den jüngstverflossenen Jahren, gefertigt und zeigt eine ausdauernde Sorgfalt, eine Feinheit der Behandlung, welche ihnen für die heutige Zeit, bei veränderter Richtung des Geschmackes, einen eigenthümlichen Werth geben dürfte. Neben einigen mehr untergeordneten Gegenständen, — Leuchtern, einer grofsen Tabackspfeife u. dergl. — die mit mannigfachen Reliefdarstellungen geschmückt sind, der Hauptmasse nach jedoch aus Hirschhorn bestehen, sind zunächst drei Becher von Elfenbein anzuführen, deren Aeufseres mit reichen Reliefs, Jagdscenen darstellend (zwei derselben nach Compositionen von Ridinger), umgeben ist. Ungleich bedeutender aber sind verschiedene, für den kirchlichen Gebrauch bestimmte Gefäfse, deren Ausführung der neuesten Zeit angehört: — eine Hostienbüchse, auf deren Deckel die Flucht nach Aegypten dargestellt ist; drei Kelche (ein jeder von 11½ Zoll Höhe und 5 Z. Durchmesser) und eine Kanne (von 9 Zoll Höhe und 6 Zoll Durchmesser), die auf ihrer cylindrischen Aufsenfläche mit je zwei Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, vom Abendmahl bis zur Auferstehung, versehen sind. Alle diese Darstellungen sind freie Nachahmungen Dürer'scher Compositionen, aus seiner grofsen, in Holz geschnittenen Passion Christi und aus dem Leben der Maria. Die Ornamente, die sich an ihnen, vornehmlich an den Füfsen der Kelche, vorfinden, sind unge-

mein sauber und geschmackvoll gearbeitet. Unter der Fufsplatte des ersten Kelches findet man das Relief-Portrait des Künstlers.

Als eine neue Arbeit von vorzüglichem Werthe ist 496.
ferner ein grofser Pokal von Krystallglas zu nennen, der mit einer sehr figurenreichen, eingeschliffenen Composition, Zriny's Tod, von A. Böhm gearbeitet, versehen ist. Die aufserordentliche Sorgfalt und Präcision, mit welcher diese Arbeit ausgeführt ist, bildet einen vortheilhaften Contrast gegen die älteren, in derselben Technik ausgeführten Leistungen.

Zum Beschlufs ist eine Reihe architektonischer Modelle, zum gröfsten Theile aus Kork geschnitzt, namhaft zu machen. Sie führen dem Beschauer verschiedene merkwürdige Monumente des Vaterlandes in ihrer vollständigen Erscheinung vor und geben, schon in ihrer gegenwärtigen Ausdehnung, eine interessante Uebersicht. Die Mehrzahl derselben ist von J. F. Schilling, zu 497.
Berlin, mit Sauberkeit und Geschmack gearbeitet und bezieht sich gröfseren Theils auf Monumente der Mark Brandenburg. Von Monumenten der Stadt Stendal in der Altmark finden sich nachgebildet: das Uenglinger Thor; — das Tangermünder Thor; — die Marienkirche; — die Domkirche; — der Kreuzgang am Dome. — Sodann: der Thurm am Hühnerdorfer Thore zu Tangermünde (in der Altmark). — Das Schwedter Thor zu Königsberg in der Neumark. — Ein alter Thurm zu Garz an der Oder, bekannt unter dem Namen: der Jungfern-Kufs. — Von Monumenten aus dem westlichen Deutschland ist nur das Hochkreuz bei Godesberg am Rhein anzuführen. — In gröfserer Durchführung erscheint eine Nachbildung des Convent-Rempters im Schlosse Marienburg in Preufsen, indem man hier zugleich das interessante Innere dieses Bauwerkes dargelegt sieht.

498. Drei Kork-Modelle von Rehbaum, zu Berlin, führen Gebäude von Berlin vor: die Nicolaikirche; — die Klosterkirche; — und die neue, von Schinkel erbaute Werdersche Kirche.

499. Eigenthümlich zierlich, und nicht von Kork, sondern von Holz und Papier-maché gearbeitet und mit naturgemäfsen Farben bemalt, sind zwei kleine Modelle von Danziger Gebäuden: das Rathhaus mit seinem hohen schlanken Thurme, — und das Frauenthor. Der Verfertiger dieser Arbeiten heifst G. G. Kallenbach.

500. Endlich ist noch ein, mit grofser Sauberkeit in Holz geschnitztes Modell, von der Hand eines russischen Künstlers, anzuführen, welches die ungeheure, gegenwärtig noch im Bau begriffene Isaakskirche zu Petersburg, in dem Zustande ihrer gänzlichen Vollendung, darstellt.

Anhang.

(Vergl. S. 201, No. 293.)

Verzaichnus und Summarische kurtze Beschreibung des Mayrhofs.

Wan man in das Schlosz hinein will khommen musz man durch den grosen thurn eingehn durch ain doppelt thor, darinnen auf der rechten seiten muschetten pantalier und pulferflaschen Zur linkhen hand harnisch und hellenparten hangen, darneben ain geharnischten soldat mit seiner hellenparten und vor dem innern thor ain muscetierer aufwarten. Auf dem ersten gaden desz thurns sein bey den 4 schuszlöcher 4 falconetlen: Im mitlen gaden ist der taubenschlag, welcher zur rechten und linkhen hand seine auszflüg, und von draat geflochtne köbel und fallen haben, darinnen auch zu fünden 22ley Junge und alte taubennestlen mit Zugehör: In dem 3ten gaden vnd dachstuel sein tauben nestlen, tauben köbel, stro, holz und andersz trucken gerümpel, das dach ist von blech.

Am thurn und schloszmaur zur rechten hand ist aine wagenhütte, deren Dach man herabscheubt, im dach stüzen und schaufflen; darunder fewrkessel, rollen und laiterwägen, schieb-

karlen, fewrlaitern und fewrhackhen, hirschreh- und hasengarn, federhäspel und scheuchhäder zum waidwerkh, mit den bestekhen und pfäälen stehn und ligen.

Im klainen thurn daran, sein unden falkhonetlen, petarden, mörser, doppelhackhen, spiesz, hellenparten, fewregsten, maurhämmer, kettinen, rondartschen sampt zugehörigen kugelen. Im obern gaden sein wehren, Dolchen, straithämmer, harnisch, huet, Capuzerlen, halszkrägen, pantelier, pulferflaschen, musquetten, pulferväszlen und Zündtstrikh, mit einem fallloch, dieses Dach ist roth kupferin.

An disem thurn ist umbzaunt ain höflin, darinnen ain roszwettin oder schwemmin, müstwagen, dunget mit schweinen darob, gabel und beeren, bawbretter und pfääl.

Von dannen gehet man in den stadel, an welchen ist der kelber und kuhestall mit 3 kuhen und ainer melkherin, ain Dreschboden, darinnen selb 4 gedroschen würdt, mit wagengeschürr, hakhen, bükhel, laiteren, oben auf gegen der linkhen hand ligt haber, gersten, und korn, rad, besen, rechen, egen, und anderer bauwernhauszrath, zur rechten hand ligt das hew, under disen boden ist desz bauren roszstal mit 3 pferden und allerhand baurischer stall einrüstung. Diser stadel ist mit stro bedekt, darob tauben und rappen sitzen.

Von solchem gehet man gegen dem schlosz entzwischen bey dem thor hinein zum fischteuch oder weyer, ob demselben thor stehet ain raiger, im weyer ist ain schwahnen häuszlein, 2 schwanen, underschiedliche enten, allerley fisch, krebs, wasserblumen und gewechsz ain rennschifflin mit garn und netz, ruder und darbey wäschsteeg, auf welchem aine magt wäscht mit darbeystehenden gelten, kuefen, kregen voller Zeugs mit ainem gruenen platz, darauf aine

Jungfraw die wäsch aufhengt, bey derselben an der wand ist ain Immenhausz, mit 6 Immenkörb, und die Immen daran. Glaich an dem schlosz ist ain badstuben, sampt darzue ghörige wasch kessel, Züber, scheffel, kuchin und was zu solchen bad und waschwesen ghörig. In der badstuben ain bader, welcher schröpft, Umb den platz dieses teuchsz ist ain geflochtner Zaun, durch welchen bey der badstuben ain fuchsz mit ainer hennen hinausz schleufft. Von dannen gehet man widerumb zu diser thür herausz und dem schlosz thor zu.

Bey dem eingang gegen der rechten hand im Dennen stehet eine landtgutschen, an selbiger wand hangen lange reyszspiesz, hellparthen, 4 wassersprizen, 7 wasserlöffel, 12 fewrkübel, gegen üben ist ain knecht kammerlin, darinnen seine bettstatt, darneben aine hellepart, ain wasserhund, ain knecht der die stifel anzeucht. An der Cammer desz Junkhers roszstall, darinnen 2 pferdt sampt darzueghörigen fueterung, fueterkasten. Hingegen über gehet man in die speiszkammer, oben auf 12 breite wassergläser, darunder 12 gruene irdine teller, 6 meelkübel, tellerfurten, Zünnine schüszlen und teller, büxen, broth, kerzen, hengel mit victualien, laiten, 2 mäget deren aine schmalz sticht, die andere fleisch holt, ain waag mit gewüchten.

Von solchen speiszkammer gehet man herausz, hinüben die stiegen auf, da ist gegen der rechten Hand die tägliche gewohnliche stuben darinnen ain gevierten tisch mit gruenem tuch bedekt, daran die fraw nehet, darinnen auch die kündtsmaget, die das künd an der schlingen fuert, welches mit ainem fädelin und flekhlin die katz dreget, bey solchen der schenktisch und gueszfasz Casten, beyde mit gläser, becher, leffel, piren, messer, leinwat und anderen ein-

gerüstet, lotterbett, sessel, gungl, bretspil, spiegel und Calender.

Von der stuben gehet man in die Cammer so mit tapezereyn behengt, darinnen aine angerichte bettstatt mit gruen taffetin vmbhang beclaidt, und mit sein schönen bett, ain kündtsbettstetlin mit schlafenden künd, bey solchen ain kasten mit 4 thüren in dem obern das silber geschürr, im underen die leinwath 2 truhen mit klaider, an der wand rapir, pandwehr, dolchen, ain spiesz, ain tischlin mit nachtlicht darob.

Ain gang darob 2 Jungfrawen sitzen, und nehen, mit papigoy und ainem geclaidten Affen.

In der kuchin bey dem fewrherd stehet die magt, welche dem künd das musz kochet, in diesen alle sachen zur kuchin gehörig, neben ainem speiszkasten, darob aine schwarze katzen, bey dem fischzüberlin ain fisch langet, sein darin gruen und weisse häfen, kupfer: messine und eyserne pfannen, schüszlen, teller, leichter, spritzen, leffel, bratspiesz, wasserschof, geusz, hackblökh, fischkrieg, im rauch würst. Auf der kuchin und stubenthür hangen spritzen.

Von solchen die stiegen hinauf gehet man gleich in den saal, darinnen aine lange tafel, welche mit rothen sammet bedekht, von deren man die dekin kan nemmen, tisch und stuel hinweg heben, mit den umbstehenden 10 seszlen, mitten auf der Tafel stehet ain silberin handbeckhin. Auf den 4 Thail desz saalsz 4 roth sammetin sessel, unden und oben in dem saal 3fache leichter mit weisz wachsinen kerzen, silberin rauchkessel, bülder auf den thüren. Ausz dem saal gehet man in desz hern schreib stuben, darinnen er am tisch sitzet, reht gebundene bücher, geigen, lautten, bürszbüxen, pistolen, rappir und dolchen, geltcassen, briefkästlen bey sich hat. Under der thür stehet

ain Englisch hund. Vor der saal thür sitzt ain bott, dem ain Junge zu trinkhen beut. Ausz dem saal gehet man auf ain gang, darauf stehet ain Jüngling, so die lautten schläget, darbey ain meerkätzlin. Der saal und stüblin ist Jedesz mit sonderbarer tapezerey behenget. Darnach kombt der dachstuel von lautten gebranten Ziegel, Innen alles dem verjüngten schuh nachgemacht, darob ist ain Cammer, darinnen die ghörige bettstatt. Im hof herab aine schlagende uhr mit aim glögglin.

Auf dem Kümmich im nest 2 storken, das uhrwerk treibt mán hinden beym thürlin under dem Zug auf mit dem langen schlüssel, nemlich das schlag- gehe- und glögken werkh, denn es alzeit vorher lautet ehe es schlägt.

Auf der seiten beim schützen treibt man mit dem kurtzen schlüssel die Vögelgesang auf und musz das knöpflin mit G. heraussen, die 2 mit W. und S. drinnen stehn, wansz aufzogen und dasz man will den storkhen schnattern lassen, so zeucht man das knöpflin S. heraüsz, löset es mit dem faden under der Cleritas ausz, so schnattert der stork, bewägt 2 flügel und den halsz. Will man die wachtel hören schlagen, so zeucht man das knöpflin W. herfür, stekht S. hinein, lösets mit dem bendelin ausz, will man den guggu haben, so thut man das knöpflin G. hinein, lösets mit dem bendelin ausz.

Die Dekin im saal, darauf disz Uhrwerk angeschraufet, ist auch sehr schön.

Wan man ausz disem schlosz widerumb herab in den hof kombt, gegen der rechten hand, gehet man in den garten, oberhalb desz thorsz stehet ain pfaw, so man im garten gehet zur rechten hand hat es ain gepflasterten gang, darinnen ain schiesztafel mit silbernen stainen, ain sessel, ain wurtzgarten von aller-

hand silbernen und seydinen nach dem leben gemachten blumen in mitten stehet ain röhrkasten mit blumen krug, die lender mit P.S. von gebranten aufgesetzten stainen, kiesz umbhero, von solchem gehet man in den grosen fruchtgarten, darinnen underschidliche baum, mitten im garten auf aim baum ist ain gärtner, der äpfel abbricht, an dem baum aine laiten, im garten 2 künder, welche Apfel und büren aufklauben, neben ainem künd stehet ain körblin, darinnen Apfel und büren, fürwartz gegen dem gartenthor steth ain weiszer hund mit schwartzen ohren; diser fruchtgarten ist mit rosenstöcken aingefangen, darob ain aichhorn, negel und blumenscherben. Von solchen gehet man in den krautgarten, darinnen kuchin- und krautgewechsz, Alsz saalat, wersich, Cowifiol, artischokhen, cucumern, mellonen, roszmarin, meyeron, bey solchen ist aine gartnerin, welche mit dem kraut umbgeht, neben zue stehet ain korb, darinnen kraut, bey solcher magt für an stehet aift röhrkästlin mit ainem vergulten *Neptuno*. Gegen dem baurenhausz stehet aine dopplete laiten am düll, 2 besen, diser gantze garten ist mit bretten dem jungen schuch nach getillet, oben auf mit hölzinen spitzen, inwendig an den till herumb roth und weisse weintrauben und eisperbeerlen.

Gleich am baurenhausz stehet ain faszhanenhausz, darinnen 36ley Vögel zu sehen, von solchen gehet man wiederumb ausz dem garten in den hof zur rechten hand gegen dem baurenhausz die nechste thür hinein auf der linkhen hand ist die baurenstuben, darinnen ain ofen mit holtzinen gatter, oberhalb 2 essigkrig, neben herumb ligt der faul liendel auf dem lotterbank schlaffen, umbher stehn hagspel, gungelen, wassergelten. Auf dem tisch sitzt ain khünd bey ainer schissel mit milch, darbey ain

laibbroth, 2 stuel umb den tisch auf ainem aine katz, für der ain schwarzer hund auf der erden ligent, 2 hennen, ain klain kündlin auf aim steckhenrosz reuttent. Auf dem bankh sitzt die ahnen, so spinnt, mit einen Einglin bei ihr, neben solchen ain aufschlagtischlin, an der thür ain handkweelholtz, daran die handkweel hanget neben zu ain gieszfaszkasten, darinnen 4 baurengläser, under dem gueszbekhin hanget ain kupfern krug. Von solchen gehet man in die speiszkammer, darinnen aine magt milch auszrueret, fleischbank mit haakhmesser, obenauf hangen gedügen würst und 2 schunkhen, neben solchen stehn stückhkeesz, saiffen, under denselben 6 milchkerlen, ain schissel mit bauren kuchlen, ain multer mit butterwekhen, ain gruen teller mit preister (?) milch, neben zue 2 grune schiszlen, milchhafen, meelkübel, schmaltzhafen. Von dannen in die kuchin, darinnen hafen, pfannen, schüszlen, teller, leffel, hackmesser, saltzkanter, hackbrettlen, hilzin multern, wassergelten, besen, gabel, im kummich gedigen würst, neben zue an der wand ain wasser auszgusz. Von solchen kuchin gehet man durch die stuben hinausz in den dennen, ain stiegen hinauf, bey der stiegen zu der rechten hand ist des knechts kammer, darinnen aine angerichte bettstatt, daran ain klaider truhen. Aus solcher gegenüben ist des bauren Cammer, darinnen aine angerichte bettstatt auf 2 persohnen, die bettstat mit ainem halben himmel, unden an der bettstatt aine fueszentruhen, darinnen der beurin klaider, neben zue stehet aine gruene kachel, ain baar baurenschuh, zwischen den fenster aine truhen, darinnen desz bauren klaider, an solchen steth aine kündtsbettstatt, herübenwarts ain leinwath kasten eingerüstet, an solchen kasten stehet widerumb ain kündtsbettstattlin.

Von diser Cammer herausz den gang hinfür hat es ain thür gegen dem Baurenhof, noch ain eingang zum *necessario*, auf welchen aine magt sitzet, mitten auf dem gang aine maget, die aine kochel auszschüttet. Von solchen wider hinein füren aine stiegen hinauf kombt man auf den boden, darob ist korn, haber, gersten, 4 aingefilte kornsäckh, kornschaufel, 2 metzen, streichholz, besen, neben zue ain klein Cammerlin, darinnen ain huenerkorb, kornsäck, aine truhen, ain stuel. Mitten im boden ain Zug zum auf und ablassen, dasz Dach ist mit schündlen gedekht.

Von solchem widerumb herab, wan man ausz dem hausz, khombt man in ainen andern hof gleich auf der rechten hand sein allerley Viheställ mit Indianischen geflügel, gänsz, schaaf und schwein, iede art in aim underschidenen ställin, oben auf under dem dach, welches man herfür zeucht, ist ain huener stall, darinnen von allerley haanen und hennen, welche gegen dem schloszhof an ainem stieglin auf und abgehn.

Vor dem gansz stall stehet ain halb verbrochen rad aufgestekt, darob milch kerlen und krieglen trüknet werden. Darneben aine Indianische hennen. In disem hof stehet ain waagen mit holtz, darob ain holzmaasz (?), aine wünden, ain holtzagst, vorne bey der echsz ligt die waag zum fürspann, bey solchen ist ain schöpf schnarrbrunnen, in dessen boden vertiefft ain spiegelin, darinnen man ainen kan ain lebendigen stockfisch weisen, welches das wahrzaichen dises mayrhofs ist. Gleich beim schweinstall zwischen dem Zaun reisset ain wolf mit ainem schaaf ausz, und fallen die excremente vom obern heuszlin darbey herunder, bey dem brunnen ist ain bachofen, under dem dach ligen die darzue ghörige schauflen, und wische. An dem brunnen hat es ain wassertrog, dar-

ausz ain schaaf trinket, zwischen dem bachofen und den thüren ligen 2 beugenholz, darbey aine tragbaaren mit holz beladen, ain besen am holz. Diser hof samt dem baurenhausz ist mit 2 underschidlichen Zaunen umbzaunt, und ist kain Zaun sowol auch kain dach wie das andere sonder Jedes auf aine sondere art gemacht.

So man ausz disem hof gehet, kombt man zu ainen klainen thurn, darinnen die gefangene geleget werden mit kettinen und stöckhen, im oberen gaden ist von allerley fewerwerkszeug, pulfer, flaschen, Zündtstrick, feurkuglen, raggeten, Reder.

Nechst ist der nothstall für pferdt. Von solchem kombt man in die schmittin, vor dero ain rad herauszen stehet, Innen ist der schmid bey der esz, arbeitet, und ist sie eingerüstet wie die fürnemste schmittin.

Nach solchem kombt und ist man widerumb bey dem schlosthor, mitten in dem hof ist ain röhrbrunnen 6eckhet, auf der saul mitten desz röhrkastens ist hercules auf der hytra sitzent, träget aine vergulte kugel die welt bedeutent, 7 trakhenköpf spritzen wasser. Ferneren bericht vom wasserwerkh volget hinach am beschlusz diser beschreibung desz mayrhofs.

Zu beyden seiten der einfart sein 2 falckonetten zwischen 2 schantzkörben, darbey Ihr ghörige zündtrueten und lunten mitten der 2 stückhen steth ain enten, von solchen gegen der rechten handt bey dem ersten baurenhof gehet oder stehet aine kuhe, wie gleichfalsz aine enten, bey dem stadel ain baurenbub, welcher ain kalb an aim strickh in stall will fueren, vor den stadel ain fueder hew, darob ain rechen, wünden, ain hewgabel, sampt 2 rossen, so der baur auszspannet, auf selber seiten bey dem röhrkasten aine gaysz ain wenig fürbasz ain pfaw, bey den thor. Wie man zum fisch-

Jamnitzer, Christoph, 161.
- - Wenzel, 157, 158.
Kager, Mathäus, 183.
Kallenbach, G. G., 290.
Kern, Leonhard, 83, 252—255.
Keyll, Johann, 274.
Kolb, Niclaus, 183.
Krafft, Adam, 67.
Kretschmer, 251.
Krug, Ludwig, 69, 106.
Kuenlin, Hans Jacob, 183.
Langenbucher, Achilles, 182.
Laudin, J., 149—151.
Laulne, Etienne de, s. Stephanus.
Leygebe, Gottfried, 246—250.
Limosin, Leonard, 139, 140.
Lük, A. C. (oder J. C.), 264.
Meelfuerer, Gabriel, 183.
Mendeler, Caspar, 183.
Meil, J. L., 267.
Meifsner, Joh. Heinr., 285.
Meytens, Martin de, 282.
Michelangelo (angebl.), 124, 125, 220.
Miller, Daniel, 183.
- - Jois, 183.
Mozart, Anton, 183, 189, 196.
Münder, Gottfried, 182.
Opel, Peter, 171.
Parent, Aubert, 285.
Passe, Simon de, 235.
Paumgartner, s. Baumgartner.
Pehner, Phil. Jacob, 182.
Pens, Georg, 102.
Pezolt, Hans, 232.
Pfeifhofen (?), 262.
Pösinger, N., 283.
Posch, L., 287.
Pozzo, Giov., 264.
Prieur, 153.
Rappo, C., 231.
Rehbaum, 290.
Reineke, s. Dressche.
Rexmon, Pierre, 143—146.
Rösch, Hieronymus (angebl.), 104.
Sandrart, L. de, 280.
Schaper, Johann, 273, 274.
Scheuffelin, Hans, 101.
Schilling, J. F., 289.
Schlüter, Andreas, 250.
Schulz, Lebr. Wilh., 288.
Schwanndaller, S. G., 244.
Schwartz, Hans, 71, 86, 94. (?)
Schwegler, Johannes, 183.
Schweigger, Georg, 233.
Siebmacher, Hans, 235. (?)
Silber, Jonas, 162.
Stahl, Andreas, 183.
Stephanus, 133.
Stofs, Veit, 67, 96, 97 (?)
Strauch, Georg, 279.
Tassaert, P., 284.
Teschler, Joh., 68.
Thora, 271.
Vicentino, Valerio, 126, 127.
Vigier, s. Court.
Vischer, Hermann, 68.
- - Peter, 67, 107—111.
Walbaum, Mathäus, 183, 186.
Walpurger, 288.
Wechter, Hans, 278.
Werner, Joseph, 282.
Zick, Lorenz, 266.
- Stephan, 266.
Zorn, Georg, 183.

II. Verzeichniss der Gegenstände

in Rücksicht auf Material, Technik und ursprüngliche Bestimmung.

(Nach den Randnummern des Textes.)

Schnitzwerke aus Elfenbein.

Geräthe:

Pokale, Krüge, Kelche, Becher u. dergl.: no. 102; 298—315; 495.

Jagdhörner: no. 1 (und die Anmerkung zu no. 1); 11, b; 104.

Bischofstäbe: no. 10; 68.

Kasten: no. 11, a; 72; 73; 103.

Stockknöpfe und Krücken: no. 409—412.

Messer, Büchsen, Dosen u. dergl.: no. 269; 427.

Altar- und Tafel-Aufsätze: no. 416; 318.

Statuetten: no. 322—331; 400—403; 405—408; 413—415; 494.

Crucifixe: no. 319—321.

Schachfiguren: no. 59; 60 (vergl. Vorwort S. XXI.); 292, m.

An dem Kunstschranke: no. 369.

Büsten: no. 425; 426.

Todtenköpfe: no. 332; 335; 336.

Reliefs: no. 2; 3; 5—9; 61—67; 69—71; 91; 92; 341; 417—421.

Portrait-Medaillons: no. 422—424. Auf Brettsteinen: no. 493.

Kunstdrechseleien: no. 428—431.

(Hindu-Portugiesische Arbeiten: no. 102—104.)

Schnitzwerke aus Holz.

Geräthe:
- Kunstschränke: no. 288; 290 — 292.
- Kasten: no. 74; 75; 168; 169.
- Ornamentistisches: no. 267; 284.
- Brettspiel u. a. Gegenstände mit musivischen Reliefs: no. 383—385.
- Kirchliche Schmuckgeräthe in alterthümlichem Style: no. 93—96.

Statuetten: no. 142; 143; 266; 337; 345.
Lebensgrofse Statue: no. 398.
Büsten: no. 141; 399.
Reliefs: no. 144—148; 151; 152; 155; 157; 158; 338—340; 342—344; 346; 347; 378—382; 487; 488. Am Kunstschranke: no. 292, l.
- Portrait-Reliefs (zumeist in Medaillonform); no. 108—113; 122—131; 139; 140.

Formstöcke von Holzschnitten: no. 172.

Schnitzwerke aus Stein.

Speckstein.
Reliefs: no. 4; 160; 281.
- Portrait-Reliefs (zumeist in Medaillonform): no. 107; 115—121; 134; 136; 260—264; 404.

Alabaster.
Relief: no. 167.

Marmor.
Reliefs: no. 132; 161.
Lebensgrofse Büsten: no. 397; 483.

Serpentin.
Geräthe: no. 295.

Edle Steine.

Erhaben geschnitten (als Früchte zur Dekoration eines Kästchens): no. 273.

Vertieft geschnitten: no. 296, 297.

Schnitzwerke aus andren Materialen.

Perlmutter.

Reliefs: no. 89; 353—355; 432—434; 491.

Muschelschnitte: no. 490.

Nautilus: no. 435.

Korallen: no. 439.

Schildpatt: no. 372; 440.

Horn, Kokos, Straufseneier: no. 441.

Meerschaum: no. 486.

Gagat.

Arbeiten alterthümlichen Styles: no. 99—101.

Bernstein.

Geräthe der mannigfachsten Art und Sculpturen: no. 436—438.

Arbeiten aus Thon.

Gebrannt.

Gefäfse: no. 170; 171 (Luther's Trinkkrug).

Portrait-Medaillon: no. 176.

Ungebrannt.

Reliefs: no. 484; 485.

Arbeiten aus Wachs.

Wachsfiguren und Büsten in Lebensgröfse: no. 442—447.

Reliefs: no. 190; 350—352.

Siegelabdrücke: no. 16—58; 165; 166; 360.
(Letztere als Zeugnisse der Stempelschneidekunst.)

Silber- und Gold-Arbeiten.

Krone: no. 79.
Kirchliches Prachtgeräth:
Monstranzförmige Gefäfse: no. 83; 84.
Monile: no. 85.
Erzbischöfl. Ring: no. 78.
Häusliches Prachtgeräth:
Pokale mit Münzen: no. 374.
Pokalartige Gefäfse: no. 271; 286.
Trinkhörner: no. 82; 287.
Tafel-Aufsätze: no. 270; 285.
Getriebene Arbeit an und in Kunstschränken: no. 288; 291; 292, a—c, f, k; 370; 372. — An Elfenbein-Gefäfsen: no. 298 u. a.
Kasten: no. 289; 296.
Filigran-Arbeiten: no. 371; 375.
Statuetten: no. 86; 87.
Medaillons: no. 356; 357; 376; 377; 492.

Eisen-Arbeiten.

Geschnittene Arbeiten:
Statuetten und dekorirende Reliefs: no. 386—392.
Getriebene Arbeit: no. 183.

Bronze-Arbeiten.

Geräthe: no. 177; 268.
Grofse Büsten: no. 201; 349; 395.
Statuetten: no. 164; 209; 348; 394; 396.

Reliefs: no. 88; 90; 97; 163; 178—182; 184—186; 192; 193; 196; 200; 202; 205—208; 393.

Portrait-Medaillons: no. 133; 135; 357; 358.

Blei-Abgüsse.

Reliefs: no. 105; 106; 114; 137; 138; 153; 156; 159; 187—189; 191; 194; 195; 203; 204; 265; 272—280; 282; 283.

Gyps-Abgüsse.

Reliefs: no. 149; 150; 154; 162.

Glas-Arbeiten.

Erhaben gearbeitete Medaillons: no. 369.

Geräthe aus buntem Glase:

Rubinglas: no. 462.

Venetianisches Milchglas: no. 463.

Millefiori: no. 464.

Geräthe und andre Arbeiten aus weifsem Glase:

Pokale mit geschliffenen Darstellungen: no. 461.

Glasscheiben mit geschliffenen Darstellungen: no. 359; 370; 371.

Gefäfse mit eingebrannten Malereien: n. 175; 449—460.

Malereien.

Oel-Malereien: no. 173; 367; 478. — An und in Kunstschränken: no. 290; 292, h, i, o, p, r, s.

Wachs-Malereien: no. 489.

Miniatur-Malereien: no. 80; 174; 366; 479—482. — An einem Schmuckkästchen: no. 75.

Email-Malereien, auf Geräthen, Tafeln und Medaillons: no. 12—15; 98; 210—259; 292, d, e; 469—477.
Plastische Ornamente mit emaillirter Färbung: no. 296; 369; 370.

Gravirte Arbeiten,
gröfsten Theils zur Verzierung von Prachtgeräthen dienend.

In Silber: no. 83; 288; 292, m, n, o, q; 294; 362—365.
In Elfenbein: no. 292, m; 318; 361.
Auf Nautilus-Muscheln: no. 435.

Metall-Spiegel,
mit geätzten Darstellungen: no. 465—468.

Zeichnungen:
Auf Pergament: no. 81; 368.

Stickerei:
Auf einer Bischofmütze: no. 76.

Architektonische Modelle.
Aus Holz: no. 448; 500.
- Kork: no. 497; 498.
- Papier-maché: no. 499.
(Aufserdem der Architektur angehörig: das Wachssiegel: no. 55; der Original-Rifs des Kölner Doms: no. 81.)

Gedruckt bei Petsch.

Monogrammen Tafel

Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die Rand-Numern des Textes.)

1. (n. 85)

2. (n. 111)

3. (n. 127)

4. (n. 128)

5. (n. 129)

6. (n. 153)

7. (n. 157)

8. (n. 163)

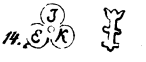
9. (n. 211)

10. (n. 284)

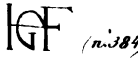
11. (n. 292. p.)

12. (n. 303)

13. (n. 316)

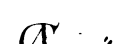
14.  (n. 317)

15. (n. 318)

16.  (n. 384)

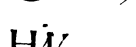
17. (n. 400)

18. (n. 404)

19.  (n. 425)

20. (n. 454)

21. (n. 455)

22.  (n. 466)